

G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

NOVEMBRE 1952



WALDEMAR DEONNA : LA FEMME ET LA GRENOUILLE. ¶ ADOLF KATZENELLENBOGEN : THE PROPHETS ON THE WEST FAÇADE OF THE CATHEDRAL AT AMIENS. ¶ SUZANNE SULZBERGER : PINTURICCHIO ET LES VAN EYCK. ¶ CLARA BRAHM : TWO COPIES OF DELACROIX'S NOCE JUIVE DANS LE MAROC. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA FEMME ET LA GRENOUILLE

UNE STATUETTE en argent du Château Sforza, à Milan, œuvre d'un artiste de la fin du xvi^e ou du début du xvii^e siècle, est celle d'une Vénus nue, accroupie (fig. 1) — pose imitée de l'Aphrodite accroupie antique bien connue. Elle tient un fleuron sur lequel l'Amour nu est debout; elle-même est portée par une grenouille, et le socle est orné de trois lézards aux queues entrelacées. E. Kris, qui l'a décrite et reproduite¹, n'a pas donné d'explication de cette curieuse composition, qui justifie cependant quelques commentaires, sinon esthétiques, du moins archéologiques.

1. E. KRIS, *Die Venus auf dem Frosch*, "Der Cicerone", XVIII, 1926, p. 490, pl.



FIG. 1. — Statuette en argent. — Château Sforza, Milan, Italie.

L'enfant qui chevauche une grenouille (fig. 2) est la marque parlante de l'imprimeur zurichois Christophe Froschauer, au XVI^e siècle², qui sculpte même ce groupe au sommet d'une colonne de fontaine dans la cour de sa demeure³. Les artistes de la Renaissance ont plus d'une fois fondu des grenouilles ou des crapauds en bronze⁴, d'autres en ont orné des récipients divers⁵, où la présence du batracien aquatique s'explique par la destination de l'objet contenant des liquides.

Mais l'association de la femme, de l'enfant et de la grenouille n'est-elle qu'une fantaisie décorative, ou trouve-t-elle quelque justification?

Maintes croyances antiques, perpétuées dans les temps modernes, unissent la grenouille à la vie sexuelle de la femme. Au dire de Démocrite, rapporte Pline⁶, si l'on applique une langue de grenouille sur le



FIG. 2. — Marque de l'imprimeur zurichois Christophe Froschauer, XVI^e siècle.

2. Grenouille tenue en bride par un enfant nu, HEITZ, *Die Zürcher Büchermarken*, 1895, 9, n° 2; enfant sur une grenouille, devant un arbre, *IBID.*, 13, n° 6; 15, n° 7; 17, n° 11; 25, n° 15, 16, 17; 27, n° 19; 29, n° 21; 31, n° 22. — Sa marque est aussi la grenouille seule ou un arbre auquel grimpent des grenouilles, *IBID.*

3. HEITZ, 23, n° 14; VÖGELIN, *Das alte Zürich*, 1878, p. 422; *Kunstdenkmäler der Schweiz*, IV, *Die Stadt Zürich*, 1939, p. 72 et n° 3, réf. Le groupe a été placé en 1899 sur une colonne de la Zähringerstrasse.

4. Crapauds ou grenouilles en bronze, XVI^e siècle, PLANISIG, *Die Bronzeplastiken*, 1924, 39, n° 66, fig. 66 (encrier); n° 67, fig. 67; Italie, atelier de Riccio (cite d'autres exemples); W. BODE, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance*, I, pl. XXXIX, 1 (grenouille appuyée sur une coquille); 2, 3 (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) atelier de Riccio.

5. Exemple : coupe du Landeron Neuchâtel, dite « de la grenouille ». Gobelet d'argent sur pied. A l'intérieur un tube, qui dépasse le bord de la coupe et fait siphon; il est pourvu de trois goulots par lesquels on boit, et surmonté d'une boule sur laquelle une grenouille est perchée; si l'on oublie de boucher avec un doigt le trou sous le pied de la coupe, le liquide reste sourd aux aspirations. Œuvre de Jean F. Corneille, graveur, Neuchâtel, première moitié du XVIII^e siècle, *Musée neuchâtelois*, 1889, p. 185.

6. PLINIE, HN, XXXII, chap. XVIII, PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie des klassischen Altertums*, s. v. *Frosch*, 119; 131; JACOBY, "Sphinx", VII, 1903, p. 223; "Jahrbuch des deutschen archäologischen Institutes", I, 1886, p. 50.

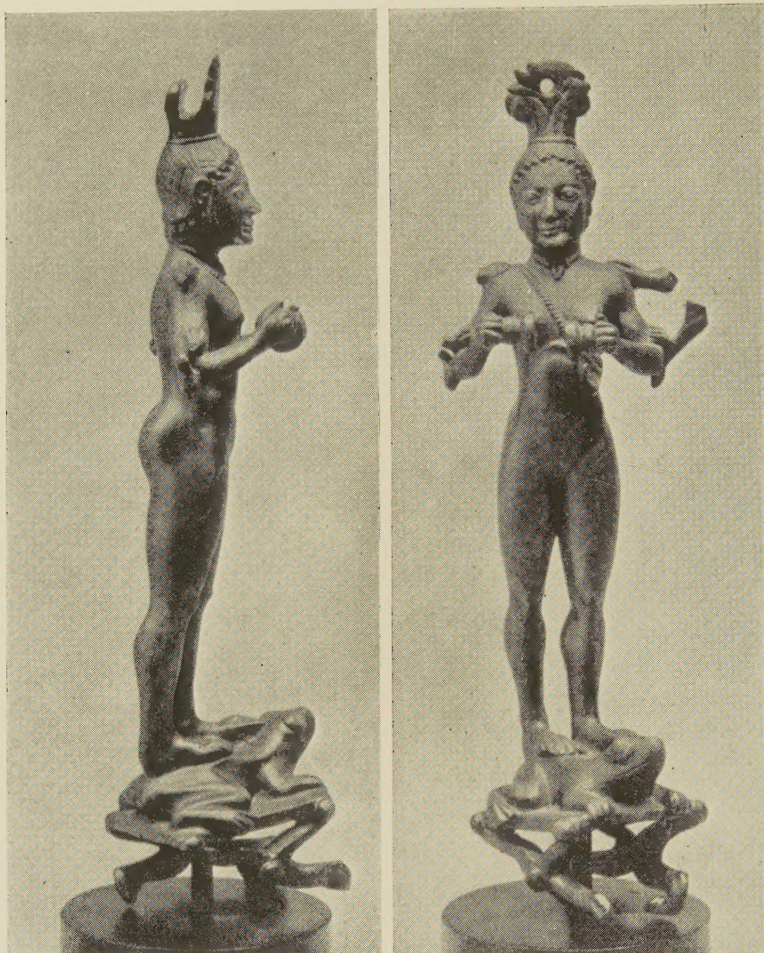


FIG. 3. — Grèce, VI^e siècle av. J.-C. — Manche de miroir, en bronze.
Metropolitan Museum of Art, New-York. (Vu de face et de profil.)

cœur d'une femme endormie, elle répondra la vérité à toutes les questions qu'on lui posera, et cette croyance s'est maintenue jusqu'à nos jours⁷. Si l'on perce une grenouille avec un roseau de part en part, des parties naturelles à la bouche, et que le mari fiche ce roseau dans le sang menstruel de la femme, celle-ci se dégoûtera de ses amants⁸. Une femme portera à sa ceinture les cendres d'une grenouille, pour arrêter le flux de ses menstrues⁹. La grenouille, ou certaines parties d'elle, est aphrodisiaque, employée dans les conjurations d'amour¹⁰. En 1932 encore, une voyante est inculpée à Metz pour avoir composé un philtre d'amour avec de la peau de crapaud, animal en général confondu avec la grenouille dans les superstitions¹¹.

D'autres superstitions antiques et modernes, supposent que la matrice féminine est un être vivant¹². On dépose dans les églises de l'Allemagne du Sud, d'Alsace, d'ailleurs encore, des ex-voto en forme de crapaud ou

7. HOFFMANN-KRAYER, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, s. v. *Frosch*, p. 131; s. v. *Kröte*, p. 624, n° f (*Agrippa*); *Les admirables secrets d'Albert le Grand*, éd. Lyon, 1752, p. 148; SÉBILLOT, *Le Folklore de France*, III, p. 284, XVI^e siècle (cœur ou langue de crapaud).

8. PLINÉ, HN, XXXII, chap. XVIII; PW, s. v.; *Frosch*, 119.

9. *Les admirables secrets d'Albert le Grand*, *Op. cit.*, p. 116.

10. PLINÉ, HN, XXXII, chap. XVIII; certain os de grenouille, mis dans une boisson, excite l'amour; en amulette, il est aphrodisiaque; tel autre au contraire réprime l'amour; foie de grenouille comme aphrodisiaque, *IBID.*, XXXII chap. L.; AELIAN, *Hist. anim.*, IX, chap. XIII, de *Ranarum coitu vocibusque*. Cf. HOFFMANN-KRAYER, s. v. *Frosch*, pp. 132, 139; aussi le crapaud, *IBID.*, s. v. *Kröte*, p. 614; SÉBILLOT, III, p. 283; charme d'amour dans le N., BRONSTED, "Acta archaeologica", XIII, 1942, p. 318.

11. BLIND, *L'art populaire en France*, IV, 1932, p. 140.

12. ANDRÉE, *Votive und Weihgaben des katolischen Volkes in Süddeutschland*, 1904, p. 129, réf.

de grenouille¹³ qui symbolisent la matrice, parfois avec un visage humain¹⁴. Ils préservent des maladies de la femme, de la stérilité, donnent un heureux enfantement¹⁵.

Andrée ne voit pas dans le choix du batracien une influence romaine, et en cherche des origines indépendantes, nordiques¹⁶. D'autres auteurs ont toutefois rattaché, avec raison semble-t-il, cette croyance à celle de l'antiquité, jusqu'à la déesse-grenouille égyptienne, de la création et de l'enfantement¹⁷. Devenu dans le christianisme animal diabolique, le crapaud dévore le sexe et les seins des réprouvés, spécialement des femmes; il est surtout l'animal favori des sorcières¹⁸.

13. ANDRÉE, p. 129, *Die Opferkröten und Stachelkugeln*; BLIND, *Gynaekologisch interessante Ex-voto*, "Globus", 1902, n° 5, 69; ID., *Eiserne ex-voto aus dem Oberelsass*, "Anzeig. f. elsässische Altertümkunde", 1910, n° 5; ID., *Hist de l'ex-voto en Alsace*, *Le médecin français*, 1921, n° 17; ID., *Ex-voto alsaciens en forme de crapaud*, "L'art populaire en France", IV, 1932, p. 135; FRIEDEL, *Über symbolische Kröten und Verwandtes*, "Zeitsch. für Ethn.", 1883, p. 145; HANDELMANN, "Verhandl. d. Berlin. Anthropol. Gesell.", 1882; W. HEIN, *Opferkröten*, "Sitzungsb. d. Anthropol. Gesell. in Wien", XXXI, 1902; HÖFLER, *Kröte und Gebärmutter*, "Globus", LXXXVIII, 1905, n° 25; THILENIUS, *Kröte und Gebärmutter*, "ibid.", LXXXVII, 1905, n° 7, 105, 110, réf.

14. ANDRÉE, p. 132, pl. XXIII, n° 94.

15. IBID., p. 131; BRONSTED, "Acta archaeologica", XIII, 1942, p. 138, et les réf. précédentes.

16. ANDRÉE, p. 133.

17. JACOBY, "Sphinx", VIII, 1904, p. 78, *Nachschrift*.

18. On sait qu'au moyen âge le crapaud et la grenouille, qui n'avaient pas ce sens péjoratif dans l'antiquité, l'ont pris en passant du paganisme dans le christianisme, sans doute à cause du passage de l'Apocalypse, XVI, 13, où les esprits immondes sortent de la bouche du dragon infernal sous la forme de grenouilles. JACOBY, "Sphinx", VII, 1903.

— Le crapaud et la grenouille sont devenus les symboles de la luxure, de l'envie, de la médisance, de l'avarice, d'autres péchés encore. CORNILLEAU, *Le crapaud, bête fabuleuse et médicale*, "Aesculape", 30, 1940, n° 3, p. 59; HOFFMANN-KRAYER, s. v. *Kröte*, p. 609, réf.; "Rev. arch.", 1853, X; MAURY, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*, p. 150; MALE, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 510 (motif traditionnel depuis le XII^e siècle); BRÉHIER, *L'art chrétien*, 1918, p. 208; dans les visions des mystiques; MAURY, *La magie et l'astrologie* (4), 383. — Christine de Stommeln (XIII^e siècle), sent monter des crapauds sur sa robe. RENAN, *Nouvelles études d'Hist. rel.*, p. 365.



FIG. 4. — Harpocrate sur la grenouille, terre cuite gréco-égyptienne.

En unissant ainsi la femme, l'enfant, la grenouille, l'auteur de la statuette de Milan a pu transformer en une composition artistique des croyances vivaces de son temps, mais qui remontent à un passé très ancien. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans l'antiquité des monuments analogues.

Voici un bronze gréco-égyptien : une fleur de lotus supporte une grenouille, qui soutient une femme nue, et celle-ci porte sur ses épaules le dieu Bès¹⁹. Le même



FIG. 5. — Inde, II^e siècle ap. J.-C. — Figurine en terre cuite de Mathura.
(Vue de face et de dos.)

thème, mais sans la grenouille, est déjà traité par des figurines en terre vernissée bleue, trouvées à Chypre, de type égypto-phénicien, selon Heuzey, mais qui ne doivent pas provenir des fabriques de l'île²⁰. La femme y a des formes exubérantes, et l'on sait que Bès est en relation avec l'enfantement²¹.

19. HEUZEY, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite*, 1923, p. 68 (Louvre); PERROT, *Hist. de l'art*, III, p. 863, n.l.

20. HEUZEY, *Ibid.*, p. 68, n° 201, pl. VIII, 2; PERROT, *Op. cit.*, III, p. 408, fig. 279.

21. PW, s. v. *Besas*. — Bès est aussi en relation avec Thoeris, la déesse hippopotame, protectrice des femmes, divinité de l'enfantement, *ibid.*, s. v. *Thoeris*. — Cf. Bès sur les épaules d'un joueur de flûte, PLANKOFF, *Sur une statuette du dieu Bès*, "Bull. Inst. franç. d'arch. orientale", XXXVII, 1937, pp. 8, 29, pl. 1; "Rev. arch.", 1939, I, p. 70; *Bès et l'éphédrismos*, 1947, I, p. 112; sens religieux de l'éphédrismos, *ibid.*; "Rev. des ét. grecques", 49, 1936, p. 210; 1937, p. 127; PICARD, *Genava*, XIII, 1935, p. 76.

On en rapprochera un manche de miroir en bronze²², produit de l'archaïsme grec du VI^e siècle av. J.-C., qu'on a voulu attribuer à l'art péloponésien, plus spécialement à l'art spartiate²³, trouvé à Chypre²⁴ et conservé au Metropolitan Museum de New-York (fig. 3) : une femme nue, tenant des crotales, est debout sur un diphros, qui repose sur une grenouille²⁵.

On connaît d'autres exemplaires de ce motif²⁶, analogue, non seulement par l'apparence, mais aussi par le sens²⁷, à celui qui dresse un per-

22. Objet de parure féminin; on a relevé avec raison cette destination, CODRINGTON, "Man", XXXV, 1935, p. 65.

23. PRASCHNIKER, "Jahresb. des oester-rischen arch. Instituts", 1912, p. 219; LANGLÖTZ,



FIG. 6. — La reine Aahmès, relief de Deir-el-Bahari, Egypte.

En Grèce, elle est l'animal d'Aphrodite. Dans les croyances populaires elle est, comme la grenouille, symbole de la matrice féminine, ANDRÉE, p. 133; HÖFLER, l. c.

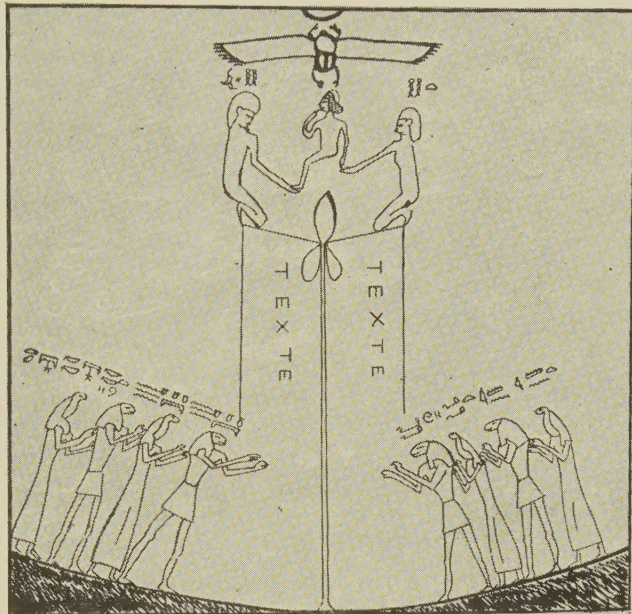


FIG. 7. — Couvercle de sarcophage. — Musée du Caire, Egypte.

Frühgriechische Bildhauerschulen, 1927, pp. 87, 91 et 92.

24. De Chypre proviennent également des statuettes de personnages à têtes de grenouilles et de vaches, assurément de sens égyptien, CESNOLA, *Antiquities of Cyprus*, 1873, pl. VII; Id., *Cyprus*, p. 51; PERROT, *Op. cit.*, III, fig. 413; "Bull. de Corr. Hellénique", 1899, p. 636; "Rev. des ét. grecques", XXXII, 1919, p. 145, n° 3, réf.

25. PERROT, *Op. cit.*, III, pp. 862-863, fig. 629; RICHTER, *Ancient Furniture*, p. 40, fig. 109. Id., *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, 1915, p. 13, n° 28, fig. 28; BOSSERT, *Gesch. d. Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, IV, 1930, p. 215, fig.; PICARD, *Manuel d'arch. grecque, Période archaïque*, p. 460; LANGLÖTZ, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, 1927, pp. 87, 91-92, pl. 46.

26. AMYCLÉES, Tsountas, *Eph. arch.*, 1892, pp. 10 et 11, pl. I (manque la partie inférieure). — Hermione en Argolide, *Führer durch das Antiquarium*, Munich (3), 1901, n° 671, pl. VI. — LAMB, *Greek Bronzes*, pl. XXVII (Vienne). — Cf. RICHTER, l. c. (mentionne divers exemples).

27. Sur le sens discuté de la tortue, cf. les réf. suivantes : DEONNA; CUMONT; HARDENBERG, *L'antiquité classique*, XV, 1946, 2 et 3. La pose du pied sur la tortue. Elle peut avoir une signification cosmique, supporter le monde, comme la grenouille, dans divers mythes. Elle est en relation avec la fécondité féminine; en Mésopotamie elle est l'attribut d'Ishtar, déesse de la fécondité, CONTENAU, *La magie chez les Assyriens et les Babyloniens*, 1947 (2, 244) (rapprochement avec le type d'Aphrodite à la tortue).



FIG. 8. — GOYA. — Série des " Miroirs ".

sonnage sur une tortue, ou lui fait poser le pied sur elle²⁸, si bien que les deux animaux peuvent se substituer l'un à l'autre dans des monuments de même série, pieds de miroirs²⁹, de trépieds archaïques³⁰.

Sur un bronze gréco-romain du Louvre, Horus-Harpocrate, phallique, est assis sur une fleur de lotus, son pied gauche posé sur une grenouille, son pied droit sur deux uraeus³¹. Sur une terre cuite gréco-égyptienne, on le voit assis sur la grenouille, accoudé à gauche sur son phallus; derrière la grenouille, une amphore (fig. 4)³².

Une autre terre cuite de même provenance, un Pygmée sur une grenouille, serait une transcription bouffonne de ce thème³³.

Ce seraient, a-t-on pensé, des ex-voto d'une femme enceinte ou accouchée³⁴.

Symbole de la fécondité humaine, la grenouille s'associe au phallus. Une grenouille en bronze du Cabinet des Médailles, à Paris, est allongée en phallus³⁵. Maintes

28. Parfois masculin : Apollon, support de miroir, debout sur une tortue, S. REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 89, n°s 3, 4 (n° 3, ROUX-BARRÉ, *Herculanum et Pompei*, VII, p. 91, 1; *Museo Borgonico*, IX, 14; n° 4, Louvre. — Statue de Florence, Apollon, le pied droit sur une tortue, PW, *Schildkröte*, p. 432. — Le personnage est le plus souvent féminin : pieds de miroirs grecs, de Chypre, Egine, Locres, avec statuette d'Aphrodite, vêtue en Coré ionienne archaïque, *Notizie degli Scavi*, 1917, pp. 140-141, fig. 48; "Rev. des ét. grecques", 1918, p. 267. Aphrodite d'Elis, de Phidias, le pied sur une tortue, et ses dérivés de l'école phidiasque. Sur ce type, DEONNA, *Aphrodite sur la tortue*, "Rev. hist. rel.", LXXXI, 1920, p. 112; CUMONT, *Aphrodite à la tortue de Doura-Europos*, *Mon. Piot*, XXVII, 1924; Id., *Les fouilles de Doura-Europos*, 1926, p. 206; HARDENBERG, I, c.

29. Cf. note ci-dessus.

30. Trépieds en bronze, archaïques, de style gréco-oriental, dont les griffes de lion posent sur des grenouilles; dans un exemplaire de la même série, la grenouille est remplacée par une tortue, *Mon. antichi*, VII, 1897, p. 300. n° X; BABELON-BLANCHET, *Catal. des bronzes de la Bibliothèque Nationale*, n° 1472.

31. DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, 1, 1913, p. 90, n° 637, pl. 44; S. REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 484, 6.

32. PERDRIZET, *Terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet*, pp. 34-35, n° 107, pl. XXIX, à droite, p. 135.

33. *Ibid.*, p. 135, n° 360, pl. XXIX, à gauche.

34. *Ibid.*

35. BABELON-BLANCHET, *Op. cit.*, p. 492, n° 1234.

fois, dans l'art égyptien, et gréco-égyptien, elle accompagne la femme. A l'intérieur d'une cuiller en bois, un poisson en relief tient dans sa gueule une fleur de lotus; deux grenouilles se trouvent sur le bord inférieur; et le manche de l'ustensile est formé d'une femme entre quatre fleurs et quatre boutons de lotus, ayant sur sa tête les hiéroglyphes de « bonté » au-dessus des yeux symboliques ³⁶.

Un bronze gréco-romain du Louvre représente une divinité-mère, qui tient entre ses bras un enfant au maillot; le bas du champ est orné d'une grenouille, d'un lézard, d'une tortue, et, au-dessus, de neuf godets; derrière, un serpent lève la tête vers la déesse ³⁷.

Hécate est qualifiée de *φρόντις* dans un texte magique ³⁸, de *φρόυνη* ou *φρόυνη*, soit « crapaud femelle », dans un hymne orphique à cette déesse ³⁹, qui lui donne de plus l'épithète de « Baubo » *βαυβώ*.

Parmi ses diverses fonctions, Hécate chthonienne, infernale, etc., n'est-elle pas aussi déesse de la fécondité naturelle et humaine, du mariage, de la naissance, protectrice des femmes ⁴⁰?

Dans la légende de Déméter qui pleure sa fille enlevée par Hadès ⁴¹, Baubo est la femme qui réus-

36. LEEMANS, *Description raisonnée des monuments égyptiens de Leide*, 1840, p. 99, n° 587.

37. DE RIDDER, *Op. cit.*, I, 1913, p. 102, n° 744, pl. 51. — En Egypte la déesse Tait (littéralement linge, bandelette) préside à l'emballotement du nouveau-né et du nouveau-mort, MASPERO, *Contes populaires de l'Egypte ancienne* (3), p. 72, n° 2.

38. *Par. h. mag.*, III, A, p. 289, Abel; PW, s. v. *Frosch*, p. 117; s. v. *Baubo*, p. 151.

39. E. MILLER, *Mélanges de littérature grecque*, 1868, pp. 442, 460; LONGPÉRIER, *Notice sur les bronzes antiques du Louvre*, 1879, p. 211.

40. RÖSCHER, *Lexikon*, s. v. *Hekate* (déesse de l'enfantement, de la naissance, 1892, n° 3; du mariage, de la fécondité, 1892, n° 3; infernale, chthonienne, 1895).

41. Sur Baubo et sa signification, entre autres, PW, s. v. *Baubo*; PICARD, *L'épisode de Baubo dans les*



FIG. 9. — GOYA. — Série des "Miroirs".

sit à faire rire la déesse affligée en relevant impudiquement sa robe, légende qui trouve des parallèles en Egypte, au Japon⁴². On a parfois reconnu Baubo dans des représentations de femmes debout, dont le visage se confond avec le ventre, ou accroupies, écartant les jambes, et parfois touchant leur sexe de leurs mains. Ces dernières sont fréquentes dans l'Egypte gréco-romaine⁴³, identification rejetée par ceux qui ne voient là que des figures apotropaïques sans plus⁴⁴.

Le rapprochement de « phryné » et de « Baubo », à propos duquel Longpérier a déjà rappelé les figurines gréco-égyptiennes, est toutefois significatif⁴⁵. Le même savant observe que l'attitude de la femme évoque celle de la grenouille ou du crapaud⁴⁶, et la met en relation avec la déesse-grenouille Haqit — analogies reconnues par d'autres érudits⁴⁷.

Une curieuse figurine en terre cuite indienne de Mathura, capitale du royaume de Kushan, du II^e siècle de notre ère, confirme cette assimilation de la femme en cette pose impudique et du batracien (fig. 5). Elle représente un crapaud, au revers duquel, épousant ses contours, une femme nue en cette posture est sculptée; on n'a pas manqué d'évoquer Baubo, songeant à une influence occidentale⁴⁸.

Ce motif de la femme, accroupie pour attirer l'attention sur ses organes sexuels, comme symbole de fécondité, et en somme comme personnification du sexe féminin, est fort ancien, et semble-t-il, général⁴⁹; il apparaît sur un cylindre chaldéen⁵⁰, à Kish⁵¹; sur des monnaies sino-éphthalites de Bactriane du V^e siècle apr. J.-C.⁵², et, en grand nombre d'exemplaires, sous le nom de Sheila-na-gig, dans des églises chrétiennes des Iles Britanniques⁵³.

mystères d'Eleusis, "Rev. hist. rel.", XCV, 1927, p. 220; Id., *Ibid.*, CXXII, 1940, p. 121; Id., *Jubilé A. Loisy*, II, p. 229.

42. LÉVY, *Autour d'un roman mythologique égyptien (Mélanges Cumont)*, 1936, p. 819, *Hathor, Baubo, Uzume*; p. 62; "Journal of the R. Anthropol. Inst., of Great Britain & Ireland", LXIV, 1934, p. 95.

43. PERDRIZET, *Bronzes grecs d'Egypte de la collection Fouquet*, p. 41, les statuettes dites de Baubo; Id., *Terres cuites grecques d'Egypte*, XXIV, p. 122, la soi-disant Baubo, p. 123; WEBER, *Die aegypt.-griech. Terrakotten*, p. 165, *Weib*, pl. 26; DEONNA, "Rev. arch.", 1924, I, pp. 84, 116; "Journal of the R. anthropol. Inst.", LXIV, 1934, pl. X, pp. 17-18.

44. PERDRIZET, WEBER, etc.

45. Certaines de ces figurines montrent la femme portée par un Pygmée phallique, PERDRIZET, p. 124, n° 341, pl. LXXXIV, ou par Héraklès, p. 124, n° 342, pl. LXXXIV; composition à rapprocher de la femme nue debout, montée sur une grenouille, qui porte parfois sur ses épaules le dieu Bès; voir ci-dessus.

46. LONGPÉRIER, in : MILLER, *Op. cit.*

47. MURRAY, "Journal of the R. anthropol. Inst.", LXIV, 1934, p. 95; CODRINGTON, "Man", XXXV, 1935, p. 65. — On connaît un apotropaion analogue, où une femme nue, accroupie de même, jambes écartées, sexe apparent, est pourvue d'ailes de mouches; son attitude et tout son aspect tendent à la confondre avec une mouche, sans doute en tant que démon-mouche, Gello, redoutable aux femmes et aux enfants, DEONNA, *Mon. Piot*, XXX, 1929, pp. 45 et sq., Moules tarentines.

48. CODRINGTON, *Iconography : Classical and Indians*, "Man", XXXV, 1935, p. 65, pl. E, fig. 1-2.

49. Il n'est donc pas nécessaire de songer à une influence occidentale; on a aussi montré le caractère sexuel de la grenouille dans la mythologie des Indiens d'Amérique, WASSEN, *The frog-motif among the South-Americans, Indians*, "Anthropos", XXIX, 1934, n° 3-4; Id., *The Frog in Indian Mythology*, "ibid.", n° 5-6.

50. DE SARZEC-HEUZEY, *Découvertes en Chaldée*, p. 319 (rapprochement avec Baubo).

51. H. DE GENOUILLAC, *Premières recherches arch. à Kish*, I, 1924; cf. "Rev. arch.", 1925, I, p. 190.

52. "Journal asiatique", 17, 1901, p. 514, fig.

53. A. MURRAY, *Female fertility figures*, "Journal R. Anthropol. Inst. of Great Britain & Ireland", LXIV, 1934, p. 93, p. 94, 3. The personified Yoni, pl. X-XII (rapprochement avec Baubo et les figurines gréco-égyptiennes).

Une tombe du x^e siècle environ apr. J.-C., découverte dans le Jutland (Danemark), contenait une grenouille en bronze, accroupie. Bronsted remarque que la tombe était celle d'une femme, et que la grenouille, partout en relation avec le sexe féminin, était sans doute une amulette de fécondité, utilisée par la morte de son vivant, et déposée auprès de son corps. Sur le support, devant l'animal, deux petites boules, séparées par une rainure, seraient les organes féminins, « *vulva et mammae* »⁵⁴.

Ces croyances, et nombre de monuments qui les illustrent, ramènent à l'antiquité. On croit, et ceci encore dans les temps modernes, que les grenouilles, apparaissant en grand nombre avec l'humidité et les pluies, disparaissant avec elles, naissent spontanément du sol fangeux, du limon. Animaux élémentaires, elles sont le symbole de la matière primitive, humide et informe, elles sont aux origines du monde, elles contribuent à sa formation, et le soutiennent même sur leur dos dans divers mythes. Il en est ainsi en Egypte, où, parmi les dieux de l'ogdoade hermopolitaine, qui sont à l'origine du monde et le créent, quatre ont des têtes de grenouilles et quatre autres ont des têtes de serpents (fig. 7).

La grenouille symbolise en Egypte diverses divinités : Hor, Amon-Ra, Bastit, mais surtout la déesse Haqit, une de celles qui président à la création. Des momies de batraciens évoquent son culte; la grenouille est son signe hiéroglyphique; de nombreux documents en donnent l'image, soit sous l'aspect de l'animal, soit sous celui d'une femme à tête de grenouille⁵⁵.

La grenouille a présidé à la naissance du monde; elle préside plus tard à celle des hommes. Naissant inachevée du limon, avant de prendre sa forme parfaite⁵⁶, elle devient l'emblème de l'embryon humain⁵⁷, même de l'homme⁵⁸.

Haqit est déesse de l'accouchement⁵⁹, elle facilite la délivrance des femmes,

54. BRONSTED, *A Frog as a Viking Sage Burial Gift*, "Acta archaeologica", XIII, 1942, pp. 315, 317, n° 9, fig. 1-2, 6. L'amulette a peut-être été déposée dans la tombe comme symbole de résurrection, la grenouille ayant ce sens, qu'elle a conservé dans les temps modernes, dès l'Egypte antique.

55. Sur la grenouille et la création, cf. mon mémoire : *L'ex-voto de Cypsélos à Delphes. Le symbolisme du palmier et des grenouilles*, III, n° 15.

56. Selon les Egyptiens, les grenouilles naissent du limon comme des êtres inachevés; quand l'inondation du Nil se retire, on en trouve dans les champs en train de naître, qui sont grenouilles par devant, mottes de glaise par derrière. OVIDE, *Mét.*, I, pp. 422-429; HORAPOLLON, *Hieroglyphica*, éd. LEEMANS, I, pp. 33, 234, n° 25; Chron. d'Egypte, n° 35, 1943, 64-5, n° 25, n° 36, 1943, 234-5, n° 102; PERDRIZET, *Bronzes grecs*, p. 81. — AELIAN, *Hist. anim.*, II, chap. 56, dit avoir vu à Naples une pluie de grenouilles, dont la partie antérieure rampait, soutenue par deux pattes, et dont la partie postérieure était encore informe, composée d'une boue humide. — Pluie de grenouilles, HOFFMAN-KRAYER, s. v. *Frosch*, p. 125.

57. HORAPOLLON, l. c. : "Ἀπλαστον δὲ ἄνθρωπον γράφοντες βάτραχον ζωγραφοῦσιν. MASPERO, *Guide du visiteur au Musée du Caire*, 1902, p. 18, 5; la grenouille "symbolisait l'état embryonnaire, ou la transition entre la fin d'une existence et le commencement d'une autre". — Certaines lampes égyptiennes d'époque gréco-romaine et chrétienne, au type de la grenouille, ont comme décor deux enfants qui ont l'air d'embryons, de fœtus, accroupis face à face. Ex. : A. H. REINACH, *Catalogue des antiquités découvertes dans les fouilles de Coptos*, 1913, p. 122; PETRIE, *Roman Ehnasya*, 1904, pp. 11-12, A. *Arm Lamps*, pl. LXVI, A 90; "Bull. arch. Com. Trav. Hist.", 1904, pl. XV, n° 4; LECLERCQ et CABROL, *Dict. d'arch. chrét. et de lit.*, s. v. *Marseille*, p. 2291, fig. 7784. — PETRIE, l. c., dérive ces deux enfants des deux Amours qui ornent souvent le disque de lampes gréco-romaines ("the origin is two cupids"); cela est vraisemblable; toutefois les deux amours ont pu avec le temps prendre cette signification.

58. HORAPOLLON, I, n° 25; II, n° 102; cf. BRUGSCH, p. 158; GRAINDOR, *Terres cuites gréco-égyptiennes*, p. 164; "Rev. arch.", VIII, 1851, p. 24, n° 17.

59. BRUGSCH, *Wörterbuch*, III, p. 1000; MASPERO, "Rev. critique", I, 1879, p. 199; SPIEGELBERG, "Sphinx",

assiste à la naissance des enfants, dirige leur destinée⁶⁰. Diverses représentations égyptiennes (fig. 6) l'évoquent dans ces fonctions, la montrent présente aux naissances royales⁶¹. Une grenouille sur un socle, terre cuite gréco-égyptienne, serait un ex-voto qui lui aurait été offert par une femme accouchée⁶² et plusieurs grenouilles-amulettes ont sans doute la même signification⁶³. Dans les croyances populaires, la grenouille aide à l'accouchement⁶⁴, guérit les maladies des enfants⁶⁵.

Qu'y a-t-il de vrai dans ces croyances et ces usages, exprimés dans tant de monuments, de l'antiquité à nos jours⁶⁶? Il est curieux de relever dans les journaux de 1950 la récente découverte des biologistes que la grenouille peut servir au diagnostic de la grossesse : on injecte à une grenouille femelle de l'urine de la femme présumée enceinte, et quelques heures plus tard, ses ovaires ayant réagi aux hormones particulières contenues dans le liquide injecté, elle émet sa ponte⁶⁷.

WALDEMAR DEONNA.

VII, 1903, p. 215; HOPFNER, *Der Tierkult der alten Aegypter*, 1913, p. 149; PERDRIZET, *Bronzes grecs*, p. 80; ID., *Terres cuites grecques d'Égypte*, p. 35.

60. Le vagissement des enfants est assimilé au coassement de la grenouille, HOFFMANN-KRAYER, s. v. *Frosch*, p. 130.

61. MORET, *Royaume pharaonique*, pp. 53-54, 58; SPIEGELBERG, "Sphinx", VII, 1903, pp. 215-216; HOPFNER, *Der Tierkult der alten Aegypter*, p. 149, n.; MASPERO, *Contes populaires de l'Égypte ancienne* (3), p. 36 et n. 3. — Relief du temple de Deir-el Bahari, XVIII^e dynastie; la reine Aahmès, que la déesse à tête de grenouille conduit par la main dans la chambre où elle doit mettre au monde sa fille, Ed. NAVILLE, *La reine Aahmès*, *Mon. Piot*, XXV, 1921-1922, pp. 333 et sq., p. 339 (fig. 7).

62. PERDRIZET, *Terres cuites grecques d'Égypte*, p. 151, n° 422. D'autres terres cuites en forme de grenouille, gréco-égyptiennes, ont sans doute une signification analogue, "Rev. arch.", 1924, I, p. 32, n° 734. — Un bronze montre une grenouille portant maternellement son petit sur son dos, LONGPÉRIER, *Notices sur les bronzes antiques du Louvre*, I, 1879, p. 211, n° 984.

63. On en connaît un grand nombre, en Égypte, dans les pays classiques. Notons toutefois que la grenouille a des significations symboliques diverses, bien qu'elles se rattachent à une même idée commune (grenouille, symbole de renaissance, etc.).

64. Ci-dessus. — Le bâton avec lequel on a séparé une grenouille d'une couleuvre facilite l'accouchement, PLINIE, HN, XXX, chap. XLIV; PW, s. v. *Frosch*, pp. 118, 132; HOFFMANN-KRAYER, s. v. *Frosch*, p. 132 (si on sépare une grenouille et un serpent, de manière qu'ils demeurent en vie, on obtient un talisman pour aider à la délivrance des femmes).

65. PLINIE, HN, XXXII, chap. XLVIII, grenouille appliquée par le dos sur la tête du malade.

66. J'étudie les divers sens symboliques de la grenouille, car il y en a d'autres encore, dans mon mémoire *L'ex-voto de Cypsélos à Delphes, Le symbolisme du palmier et des grenouilles*, dont j'ai extrait ces quelques pages.

67. "Le Figaro Littéraire", 28 jan. 1950.

THE PROPHETS ON THE WEST FAÇADE OF THE CATHEDRAL AT AMIENS *

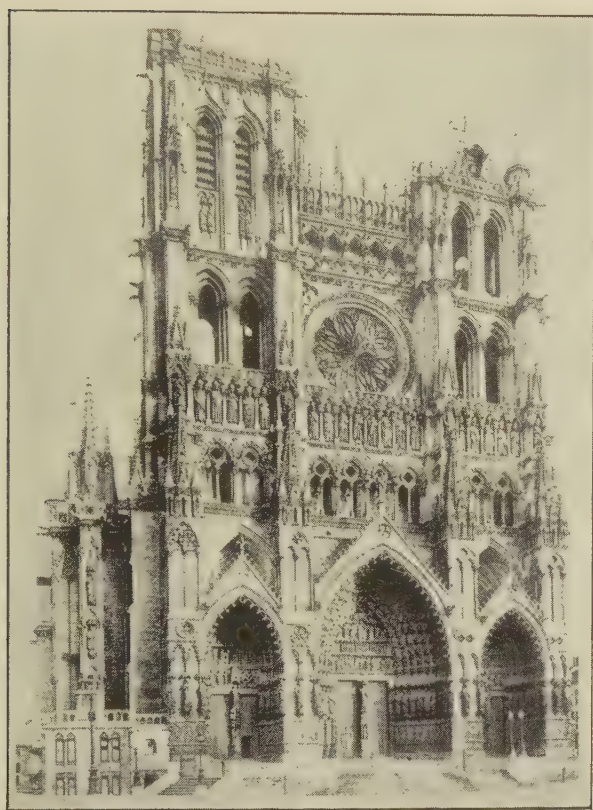


FIG. 1. — West Façade. — Cathedral of Amiens.

The sculptural decoration on the west façade of the Cathedral at Amiens shows perfect clarity in the disposition and meaning of its parts because, very likely, two men (or possibly two groups of men) were able to harmonize their ideas: the learned theologian (or various members of the Chapter) who must have devised the program of representation, and the leading master who—possibly in conjunction with other members of the workshop—was responsible for the general lay-out of the sculptural decoration.

They were favored by good fortune. First of all, they could start from scratch, so to speak. Unlike the planners of the transepts at Chartres, they were not confronted with the fact that there already existed another façade with sculptural decoration. They were not faced with the problem of including earlier sculptures in their project like those who had planned the west façade of Notre-Dame in Paris. Due to the

rather short span of about ten to fifteen years (about 1220/1225-1235) within which all the sculptures were carved and set in place, their plan was spared not only the fate

* I want to express my sincere thanks to Vassar College for giving me a faculty fellowship and a grant from the Lucy Maynard Salmon Fund for Research. I also would like to thank the American Philosophical Society for a grant from the Penrose Fund. This made it possible to continue my studies of medieval French art. Finally, I want to thank the firm of George Allen and Unwin Ltd., London, for their kind permission to use for the reproduction of fig. 2—11 in this article the illustrations in the *Works of John Ruskin* (*Library Edition*, vol. XXXIII), London, George Allen and Unwin Ltd., 1908.

of being sidetracked that befell the first façade project for the Cathedral of Reims, but also the possibility of later changes. Their project was apparently carried out as it had been planned.

As far as the nucleus of the iconographical program is concerned, the central portal was dedicated to Christ, the right portal to the Virgin Mary, and the left portal to St. Firmin, the first bishop of Amiens. This program clearly reflects the tradition that the Virgin and St. Firmin were the patron-saints of the cathedral. According to Nicolaus of Amiens, the building that preceded the present cathedral was consecrated in 1152 to the two saints¹, and their patronage was specifically mentioned in a letter of the Chapter to Queen Ingeburg².

The program in its nucleus resembles the first façade project for Reims³, but was to include also a peripheral layer. The architect, very likely Robert de Luzarches, had decided to extend the depth of the three entrances with deep porches made by a strong projection of the pier buttresses. Yet he obviously did not want to make the porches appear as separate units and to emphasize large wall areas as such. It was therefore planned to continue the traditional rows of jamb figures around the buttresses, and to unify and screen the wall zones underneath the statues (fig. 1).

The problem confronting those responsible for the subject matter and the layout of the sculptural decoration was of a dual nature. As far as tympana and jamb figures were concerned, they could and did draw upon what had been achieved before in the transepts of Chartres, the west façade of Notre-Dame in Paris and possibly the first façade project of the Reims workshop. It was the problem of choosing additional statues for the buttress walls and of decorating the lower wall zone that tested their resourcefulness. They solved this problem in such a way that new ideas enrich and sharpen both the architectural design and the traditional elements of subject matter.

The subject matter for two tympana was readily adopted from other cathedrals: the *Last Judgment* for the center and the *Coronation of the Virgin* for the right porch. With the *Last Judgment*, the jamb figures of the twelve apostles and the Christ on the trumeau were taken over. However, contrary to an apparently strong tradition of which Senlis is the earliest surviving example and which was continued possibly in Laon, and then in Chartres and Reims (first façade project), the jamb figures for the *Coronation of the Virgin* were not primarily chosen from the Old Testament but from Marianic scenes before and after Christ's birth (the *Annunciation*, the *Visitation*, the *Adoration of the Magi* and the *Presentation of Christ*). This

1. "Theodoricus Ambianensis episcopus suam cathedralem ecclesiam in honore beate Marie et beati Firmini martyris consecrari facit a Samson Remensi archiepiscopo vicibus presulibus convocatis" (*Auctarium Nicolai Ambianensis ad Sigeberti Gemblacensis Chronica*; *Mon. Germ. Hist., Scriptores*, VI, p. 474). This passage was written ca. 1203.

2. "... de patrocinio beate Virginis et patroni nostri beati Firmini martyris confidentes..." (*Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, Documents inédits*, XIV, Amiens, 1897, p. 138).

3. See the fundamental article of ERWIN PANOFSKY, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in: "Jahrbuch für Kunstwissenschaft," 1927, pp. 55 ff. especially pp. 56, 57.

shift in emphasis from the Old to the New Testament can very likely be explained by the fact that the general lay-out of the iconographical program excluded the possibility of decorating the whole of one porch, namely the tympanum and jambs, with Marianic scenes from the childhood of Christ, as had been done in Laon and in the north transept of Chartres. Therefore it might have seemed appropriate to reserve at least most of the jambs in the porch of the Virgin for those scenes and to include only two personalities of the Old Testament, namely, Solomon and the Queen of Sheba⁴. These two figures are by no means intruders in the realm of Marianic scenes: neither formally, for they are characterized by crowns like the three Magi and Herod, nor iconographically. Being the traditional prefigurations of Christ and the Church⁵, they may even provide the key to the meaning of the sculptural decoration in the right porch. The *Coronation of the Virgin* in the tympanum glorifies Mary because she had been chosen to become the mother of Christ (as represented by the Marianic scenes on the jambs). Yet since Mary was also interpreted as the Church, the tympanum may at the same time allegorically glorify Christ and the Church, who were prefigured by *Solomon and the Queen of Sheba*.

As in the portal of St. Sixtus at Reims, the jamb figures of the porch of St. Firmin represent the saints of the diocese.

Thus the problem of providing statues for the inner buttress walls were solved in the side porches by selecting an appropriate number of local saints and Marianic scenes to which Solomon and the Queen of Sheba were added. A far greater problem was posed by the extension of the central porch and by the outer faces of the pier buttresses. In the center, the number of the twelve apostles could not be increased. On the exterior, four blank wall sections had to be decorated with statues.

The theologian apparently suggested the twelve minor prophets, divided into four groups of three, as a suitable cycle for the outer sides, while the inner sides of the central buttresses were to be decorated with the four major prophets. This proved to be equally fruitful for the architectural design and for the meaning of the sculptural decoration.

The twelve minor prophets unify and strengthen the whole architectural design. They combine the different cycles of statues in the three porches into one coherent system that serves a twofold function in the organization of the entire façade: first of all, it creates a uniform oblong zone defined by pedestals and canopies all along the jambs, trumeaux, and buttress walls, and thus more definitely ties the three porches together as a unit. Secondly, it superimposes a screen of verticals on solid wall

4. The iconography of the right porch at Amiens can be termed an excerpt from the comprehensive program that in the north transept of Chartres was spread over three portals: *Coronation of the Virgin*, cf. central portal at Chartres; *Annunciation, Visitation and Adoration of the Magi*, cf. left portal at Chartres; *Salomon and the Queen of Sheba*, cf. right portal at Chartres.

5. See, for instance, RABANUS MAURUS, *Commentarii in Libros IV Regum*, lib. III, c. 10: "Regina autem Austri, quae a finibus extremis excitata veniens, Salomonis audire sapientiam concupivit, iam tunc venturam gentibus Ecclesiam desiderantem Christum praefigurabat..." (Pat. Lat., CIX, col 192).

areas across the façade, transforming them into mere foils against which the statues are seen.

The aims of unifying the three porches and apparently minimizing the solidity of the wall areas were, furthermore, realized by the decoration of the *soubassement* with an ornamental pattern in the lower part, and with superposed quatrefoil reliefs in the upper part⁶. They form continuous bands and thus combine all the parts of the façade. Carved in low relief, they have a tapestry-like effect.

Verticals are initiated in the pointed arches of the pedestals, forcefully stressed in the vertical compactness and fluted folds of the statues, and continued in the pointed arch motif of the canopies. Here the columns to which the statues are adossed become clearly visible and seem to push farther up. Within the porches the verticality of statues and columns is continued by the archivolts, as had been done on other façades. On the front, however, the statues of the twelve minor prophets are made an integral part of an elaborate system of verticals that, axially arranged, rise to great height with increasing force and are hardly interrupted by horizontal articulation.

The three columns extending above the canopies of three prophets carry two pointed arches. Their upward movement comes to a halt underneath an oblong wall panel that, despite its horizontal moldings at top and bottom, seems to expand upward elastically because of its curved sides. Two quatrefoils break up this wall panel⁷. They harmonize, as it were, elements of both the *soubassement* and the zone of the statues. In shape they resemble the quatrefoils underneath the prophets, but they are placed on the axis of the wall sections between the prophets.

As each triad of prophets, with its emphasis on verticality, rises from an oblong socle screened by quatrefoils, three elongated columns of a subdivided arch rise from an oblong band broken up by quatrefoils. Thus the articulation of the upper buttress wall repeats the articulation underneath, yet now by mere architectural membering and by much more weightless forms. The motif of a quatrefoil is once more taken up in the subdivided arch. Thus the relation of quatrefoils within the decoration of the pier buttress is one of decreasing number and increasing dematerialization. In the *soubassement* two rows of three quatrefoils enclose reliefs that, although low in carving, project from the wall surfaces. The number of quatrefoils decreases to two in the oblong band and to one in the crowning arch. These quatrefoils are cut into the wall surface so that only their undulating outlines are seen against a dark foil.

In a similar manner the crowning members within the architectural design decrease in number but increase in steepness. The three broad canopies above the

6. The motif of superposed reliefs was undoubtedly suggested by the two relief zones of *Virtues* and *Vices* underneath the apostles at Notre-Dame in Paris. This cycle was copied in the *soubassement* of the central portal in Amiens. However, in contrast to Paris, *Virtues* and *Vices* alike were enclosed by quatrefoils and the same framing device was extended across all the jambs and buttress walls to include a great variety of subject matter.

7. This analysis refers to the two buttresses on the right side. They show the original plan while slight changes were made in the design of the upper part of the two buttresses on the left side.



FIG. 2. — Reliefs underneath Amos, Joel and Hosea.

prophets are given verticality and lightness by multiple arches and turrets. There are two arches of more concentrated and pronounced steepness above the columns to which the statues are adossed, and finally, only one subdivided arch of even greater verticality crowns the elongated columns. The tripartite vertical expressed by statues and columns once more appears in the three pinnacles pushing up into space. The principle governing the architectural design, namely, that of reducing three members to one, is again stressed. Behind the three pinnacles rises one pyramid summing up the vertical element in the decoration⁸.

In this way each group of the minor prophets and each triad of quatrefoil reliefs is not just part of a continuous oblong system, but is clearly tied into a tripartite vertical system of increasing lightness, that screens each pier buttress. Thus the strength dormant in the buttresses seems to be released and concentrated in the prophets and columns, thereby giving them the active quality of vertical forces.

At the corners of the pier buttresses, six statues of prophets were placed diag-

8. The original pyramids were replaced by Viollet-le-Duc with pyramids of somewhat steeper proportions. See : GEORGES DURAND, *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens*, I, Amiens-Paris, 1901, p. 256.



FIG. 3. — Reliefs underneath Amos.
Inner Side.

onally so as to relate them to both front and side of a buttress and thus to create a transition between the front and the three porches⁹. Yet the minor prophets do not just unify and strengthen the architectural design. Their choice enriches the meaning of the whole sculptural decoration. Standing at the outer edge of the whole system of statues, they establish there what one might call the sphere of the Old Law. The cycle of the minor prophets, and with it the sphere of the Old Law, is extended into the central porch by the four major prophets who, because of their number, seemed well suited for the inner sides of the buttresses. They form a definite link between the minor prophets and the apostles.

While, therefore, all the statues along the lower part of the façade are part of a unified system of decoration, within this system prophets and apostles are more closely bound together. The men who foretold the Messiah lead to the ones who were his witnesses.

The close interrelation of form and meaning is apparent. On one side, the choice of the four major and twelve minor prophets was very likely determined by the width of the wall areas to be decorated. On the other side, their choice and their arrangement in relation to the apostles and to Christ could be utilized

to demonstrate how these holy men form part of a hierarchical order, firstly, according to their importance and, secondly, according to the time of their activity. As the ones who predicted only, the prophets stand farther away from Christ than the apostles who were his witnesses and helpers in the Last Judgment. Among all the prophets, the four whose works were more voluminous and therefore of greater importance are nearer the apostles. This hierarchical order corresponds also to the course of sacred history. When the church-goer enters the central porch, he passes at first through the sphere of the Old Law, then he walks by the apostles to be finally confronted with the statue of Christ in the entrance to the church and with the *Last Judgment* in the tympanum.

Thus the whole arrangement implies the idea of a gradual progression in importance and time. It makes visible to the church-goer some basic thoughts that had already been expressed by the early fathers of the Church. St. Ambrose had defined the course of sacred history in the following terms: "We know according to the

9. See : PANOFSKY, *Op. cit.*, pp. 58, 59, where an excellent analysis of the shapes of the three porches is given.

Law that there are those three: shadow, image, truth—the shadow in the Law, the image in the Gospels, the truth in the Last Judgment.¹⁰” St. Gregory had interpreted the architectural simile of Isaiah XXVI, 1: “Sion the city of our strength, a savior, a wall and a bulwark shall be set therein” in such a way that the peripheral place of the prophets within the course of sacred history is graphically described: “Rightly they are called by the name of bulwark [*antemurale*], for while they foretold the coming of the Lord, they stood, as it were, in front of the wall.¹¹”

The sixteen prophets are related to the twelve apostles not just because of their arrangement and the similarity of their function within sacred history, but also according to the medieval symbolism of numbers. 12 divided by 12, says Isidore of Seville in his *Liber Numerorum*, is 1; divided by 6, 2; by 4, 3; by 3, 4; and by 2, 6. The adding up of all these parts (1, 2, 3, 4 and 6) equals 16. Thus 12 is related to 16.¹²

Following their sequence in the Old Testament, the series of the minor prophets begins at the right corner with Hosea and ends at the left corner with Malachi. The prophets are differentiated by age and facial types, yet they have in common a seemingly imperturbable calmness of pose. This makes them, iconographically, members of an ideal community and, formally, tectonic members of the architectural design. The identity of each prophet was very likely once established by the name painted on the narrow scroll he holds. It is, furthermore, corroborated by the reliefs underneath them. Each of the six prophets who stand diagonally at the corners was given two pairs of superposed reliefs, one pair on the front and one pair on the side of the buttress. Two superposed reliefs were assigned to each of the remaining prophets.

All these reliefs are literal representations of text passages selected from the Old Testament. They illustrate in a summa-like manner the three main functions of the prophets: their actions, their visions and their prophecies. Some prophets perform symbolic deeds, call for repentance, or condemn. Others experience visions or notice actual situations of evil. Their prophecies, consolatory or frightening, are represented.

Like Christ and the evangelists, medieval theologians considered the writings of the prophets to be of

10. “*Tria enim haec secundum legen esse cognovimus, umbram, imaginem, veritatem: umbram in lege, imaginem in Evangelio, veritatem in indicio*” (*De Excessu Fratris sui Satyri*, lib. II; *Pat. Lat.* XVI, col. 1406).

11. “*Recte quippe antemuralis nomine vocantur, quia dum subsequentem praedicaverunt Dominum, quasi ante murum steterunt*” (*Moralia in Iob*, lib. XX, c. 25; *Pat. Lat.*, LXXVI, col. 169).

12. *Liber Numerorum*, c. 13 (*Pat. Lat.*, LXXXIII, col. 192).

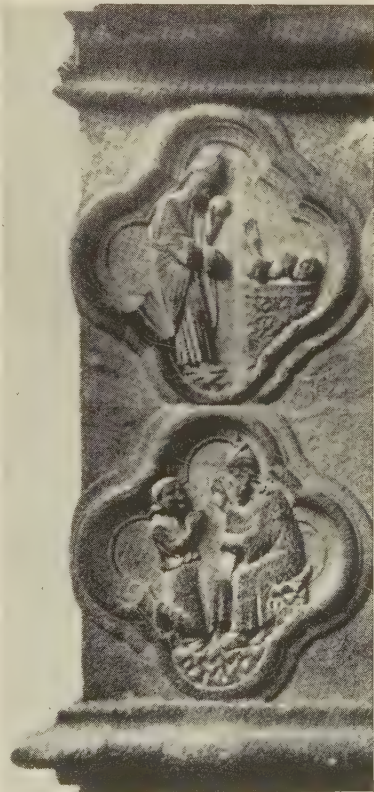


FIG. 4. — Reliefs underneath Obadiah. Inner Side.

utmost importance. They saw the predictions of the prophets fulfilled by Christ's work of salvation. Georges Durand has therefore rightly interpreted many of the scenes underneath the prophets as foreshadowing the *Last Judgment* in the tympanum¹³. He has rightly used the *Commentaries* of St. Jerome on the prophets, a standard work of the Middle Ages, as his main source of interpretation. However, he has regarded these scenes as a mere agglomeration of testimonies referring to the central tympanum. He has left unanswered the important question of whether these scenes could not have been selected by the learned theologian according to a more precisely articulated plan that gives each relief its definite place within the whole scheme. It is this problem that I shall try to investigate.

St. Peter had clearly defined the function of apostles and prophets with regard to Christ the Judge: "And He commanded us to preach unto the people, and to testify that it is He which was ordained of God to be the Judge of quick and dead. To Him give all the prophets witness, that through His name whosoever believeth in Him shall receive remission of sin" (*Acts* X, 42, 43). In this passage the prophets are seen as the ones who predict Christ the Judge and point the way to possible salvation. Their particular function as admonishers and warners of mankind has very likely determined in general the choice of the reliefs underneath the minor prophets. Yet, one can say more specifically that the ideas of possible salvation or damnation are not casually intermingled within the whole series of reliefs. According to a clear concept they are kept apart. The scenes at the right side are consolatory in essence. The scenes at the left—and among the six statues on this side, are the four prophets to whom the Lord had specifically given the burden of prophecying the coming doom of the wicked¹⁴—present a gloomy picture of distress brought about by sinfulness. It also seems likely that the reliefs on either side should be read from the periphery to the center, because the scenes opposing each other, where the central porch opens, depict the final bliss of the good ones and the final downfall of the wicked.

To begin with the right corner: According to God's wish, Hosea marries a harlot (fig. 2, right, lower relief; Hos. I, 2, 3) and he takes, again at God's command, an adulteress whom he converts to chastity (fig. 2, right, upper relief; Hos. III, 1-5¹⁵). In his commentary on Hosea, St. Jerome relates the two actions of the prophet typologically to Christ and the Church out of Jews and Gentiles. Christ expects Israel (adulteress) to do penitence and, after the conversion of the gentiles, to turn finally to the right faith so that there will be but one flock and one

13. *Op. cit.*, pp. 349 ff. EMILE MALE discusses briefly and rather sceptically a few of the Amiens reliefs, without defining their importance within the iconographical program (*L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 6th ed. Paris, 1925, pp. 164 ff.). WOLFGANG MEDDING just identifies but does not interpret the scenes (*Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister*, Augsburg, 1930, pp. 38 ff.). See also LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION, *La cathédrale d'Amiens*, Paris, 1937.

14. St. Jerome stresses the hard task that is given to Nahum, Habakkuk, Malachi and Zechariah (*Commentarii in Habacuc; prologus; Pat. Lat.*, XXV, col. 1273).

15. All Biblical passages are quoted in this article according to the Vulgate. The identification of the reliefs is based on DURAND, *Op. cit.*, pp. 349 ff.



FIG. 5. — Reliefs underneath Micah, Jonah and Obadiah.

shepherd¹⁶. He will accept the harlot, although she had previously served idols¹⁷. The series of reliefs begins full of promise. Even those who have erred can be saved by Christ. Conversion and repentance are the conditions for salvation. They form the theme of the next two reliefs.

Joel sees that sun and moon have lost their light, while sin rules over mankind. This causes him to call for conversion and repentance, "for the day of the Lord is great and very terrible" (fig. 2, center, upper relief; Joel II, 10 ff.; III, 15¹⁸). In the lower relief he sees the vine dried up and the fig-tree withered, and again he calls for repentance (fig. 2, center; Joel I, 12 ff.).

Like the reliefs underneath Hosea and Joel, the reliefs underneath Joel and Amos seem to be linked by a continuity of ideas. When the prophecy of the darkening of

16. "Vir... expectat adulterae pœnitentiam, ut postquam plenitudo gentium subintraverit et novissimus crediderit Israel ita ut... tunc fiat unus grex et unus pastor" (Commentarii in Hoseam, lib. I, c. 3; Pat. Lat., XXV, col. 844).

17. "De Salvatoris et Ecclesiæ typo in præfatuncula diximus, quod sumpserit sibi uxorem fornicariam, quæ prius idolis serviebat" (Op. cit., lib. I, c. I; Pat. Lat., XXV, col. 823). See also Isidore of Seville, *Allegoriæ quædam Scripturæ sacræ*: "Oseas Christi demonstrat figuram, qui ex fornicatione gentium assumpsit in corpore suo Ecclesiam" (Pat. Lat., LXXXIII, col. 1148). The same interpretation was used during the XIII Century in the *Bible moralisée*: "Hoc significat quod Iesus Christus desponsavit sanctam Ecclesiam quæ repleta erat fornicationibus gentium..." (Paris, Bibl. Nat. lat. 11.560, fol. 214; COMTE A. DE LABORDE, *La Bible moralisée illustrée*, III, Paris, 1913, pl. 438).

18. "Unde convertimini ad me in toto corde vestro et animi pœnitentiam ieiunio et fletu et planctibus indicate... Cumque hoc feceritis, redite ad Dominum Deum vestrum, quem vobis priora peccata alienum fecerant, nec desperitis veniam scelerum magnitudine, quia magna peccata magna delebit misericordia." (St. Jerome, *Commentarii in Ioelem* c. 2; Pat. Lat., XXV, col. 967).

sun and moon (Joel II, 10) is repeated in verse 15 of the third chapter, it is linked to the prediction that "the Lord shall roar out of Sion, and utter His voice from Jerusalem" (*ibid.*, v. 16). The Book of Amos begins with the same prophecy that is now illustrated by the prophet looking up to the Lord (fig. 2, left; Amos I, 2). According to St. Jerome, it is the Lord who speaks through the two Testaments and the doctors of the Church, thereby making the doctrine of the heretics wither¹⁹.

On the inner side of the buttress, Amos sees the Lord standing on a wall with a plumb-line in his hand (fig. 3, upper relief; Amos VII, 7). This wall, made beautiful and strong by the plumb-line, symbolizes the saints and the apostles²⁰. In the lower relief Amos feeds a lamb with wild figs (fig. 3; *ibid.* vv. 14, 15). When he was a shepherd he was chosen by the Lord and therefore disobeyed the command of an idolatrous priest not to prophesy. While the two Joel scenes illustrate the call for conversion and repentance, the reliefs underneath Amos symbolize more positive aspects of salvation: the teaching of the Lord, the building up of the Church and the calling of an obedient herald.

The motif of obedience is further spun out in the cycle of Obadiah, that begins on the opposite buttress wall. This prophet was identified by medieval theology with the governor of the house of Ahab²¹. The sequence of four scenes illustrates in an elaborate manner how Obadiah obeys the Lord rather than his worldly masters. He feeds the prophets he had hidden in a cave and thus saved from impious Jezebel (fig. 4, upper relief; I. Kings XVIII, 4). He humbles himself before Elijah when he meets him (fig. 4, lower relief; *ibid.*, v. 7). He is willing to obey the command of this prophet to go back to the king and tell him of Elijah's presence, even at the risk of being slain (fig. 5, right, upper relief; *ibid.*, vv. 8-15). The lower relief finally shows the fulfilment of this promise. Obadiah kneels before the king while Elijah stands by (fig. 5, right; *ibid.*, v. 16).

The reliefs underneath Jonah depict two specific effects of God's grace. Jonah being spit out by the fish prefigures the resurrection of the Savior who freed those held in the bondage of Death and leads them in great number to life (fig. 5, center, upper relief; Jonah, II, 11²²). In the lower relief Jonah sits under the gourd and waits for the destruction of Niniveh. Instead, a worm will destroy the gourd that had protected the prophet from the sun (fig. 5, center; Jonah IV, 6-11). This sig-

19. "Cum Dominus de Sion et Ierusalem... dederit per vetus et novum Instrumentum et per doctores Ecclesiasticos vocem suam, ... tunc omnia speciosa pastorum, id est, doctrina hæreticorum... lugebit atque siccabitur." (*Commentarii in Amos*, lib. I, c. 1; *Pat. Lat.*, XXV, col. 994). This interpretation was adopted in the *Bible moralisée*: "Ruet de Sion, veniet, id est, descendet de cælo, dabit vocem suam per prædicatores et doctores" (*DE LABORDE*, *Op. cit.*, pl. 438).

20. "... trulla cæmentarii, qua solent superinduci parietes, et non solum pulchritudinem accipere sed et fortitudinem..." (*St. Jerome, Op. cit.*, lib. III, c. 7; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1072). — "Hic stat supra murum adamantinum, id est, super sanctos et apostolos suos, quibus donavit, ut et ipsi adamantes vocarentur" (*Loc. cit.*, *Pat. Lat.*, XXV, col. 1073).

21. St. Jerome, *Commentaria in Abdiam* (*Pat. Lat.*, XXV, col. 1099).

22. "Præcipitur ergo huic magno ceto et abyssis et inferno, ut terris restituant Salvatorem: et qui mortuus fuerat, ut liberaret eos qui mortis vinculis tenebantur, secum plurimos educat ad vitam" (*St. Jerome, Commentarii in Ionam*, c. 2; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1138).



FIG. 6. — Reliefs underneath Isaiah, Jeremiah and Micah.



FIG. 7. — Reliefs underneath Malachi, Zechariah and Haggai.

nifies that with the imminent withering of the gourd the sun of justice will disperse the darkness of Niniveh. With its repenting inhabitants Niniveh, "the great and beautiful," prefigures the Church and will be saved, contrary to Jonah's expectation²³. Thus God's mercy to repentant sinners is shown.

The last four reliefs on the right side illustrate not just single acts of grace but eternal bliss to come. A vision and three prophecies of Micah specifically concern the reign of the Messiah. The prophet sees the Lord in the tower of Sion, "the heavenly Jerusalem, the mother of the saints" (fig. 5, left, upper relief; Micah IV, 8²⁴). "But they shall sit every man under his vine and under his fig-tree; and none shall make them afraid" (fig. 5, left, lower relief; *ibid.*, v. 4). The reliefs on the inner side illustrate the prophecies that "they shall beat their swords into plowshares [fig. 6, right, upper relief] and their spears into pruninghooks" (fig. 6, right, lower relief; *ibid.*, v. 3).

Thus the eighteen reliefs at the right side seem to show the conditions for salvation and to foreshadow God's grace. At first the possible acceptance of Jews and Gentiles into the Church is shown (Hosea scenes). It follows a twofold call for conversion and repentance (Joel scenes) as a necessary condition for accepting the word of the Lord, for building up the Church, and obedience (Amos scenes). The theme of obedience is elaborated in the cycle of Obadiah who follows the Lord rather than his worldly duties. The Jonah scenes allude to the salvation from death and to the grace accorded to the penitent Church. Finally, the firm establishment of God's kingdom and the fruits of eternal bliss are shown.

It seems as if there exists some relation between corresponding reliefs on the right and left sides. Where the scenes at the right show possible salvation, the scenes at the left scorn wickedness. This contrast is, for the most part, one of general ideas. Only the two outer pairs of reliefs and the four innermost ones flanking the central porch seem to be more specifically contrasted in form and meaning.

Underneath Malachi, at the extreme left, the Lord rebukes two men. Despising the name of the Lord, one of them pierces Him with a spear, while offering



FIG. 8. — Reliefs underneath Haggai.
Inner Side.

23. "Civitas vero Ninive magna atque pulcherrima praefiguratur Ecclesiam..." (Op. cit., c. 4; Pat. Lat., XXV, col. 1152).

24. "Quidam putant turrem squalentem sive tenebrosam et filiam Ierusalem de caelesti Ierusalem intelligi, quae sit mater sanctorum..." (St. Jerome, Commentarii in Michaeam, lib. II, c. 4; Pat. Lat., XXV, col. 1192).

polluted bread (fig. 7, left, upper relief; Mal. I, 7). This signifies how the Lord condemns unworthy priests who violate the sacrament and thereby the Lord²⁵. In the lower relief the Lord lashes the priests who have departed from his way (fig. 7, left; Mal. II, 1 ff.). In these reliefs sinful priests are reproached, while in the corresponding reliefs at the extreme right, Hosea prefiguring Christ is also represented twice as he takes sinful women so that they may be converted, and repent. The rejection of the wicked is specifically contrasted with the possible acceptance of the sinners into the Church.

Zechariah is forced by an angel to look up and to behold the vision of a woman carried off in an urn by two winged figures (fig. 7, center; Zech. V, 5-11). It is Impiety taken away to her final doom in Babylon, the place of eternal sin, by Jews and heretics²⁶. On the corresponding reliefs at the right, Joel calls for conversion and repentance that can overcome sin.

In the next two reliefs the Lord shows Haggai how his temple lies in ruins through the negligence of mankind (fig. 7, right; Hag. I, 3, 4). On the right side, the Lord teaches mankind through the doctors of the Church. In the upper relief of the inner side, the cielinged house, the house of sinful delights is shown in its beauty as a strong contrast not only to the ruins of the temple but also to Amos' vision of the wall symbolizing the saints and apostles (fig. 8; Hag. I, 4²⁷). While the heavens withhold the dew and the trees wither, Amos feeds his flock with the fruit of the wild fig-tree (fig. 8, lower relief; Hag. I, 10, 11).

There exists also a formal contrast between the design of the reliefs on either side. At the right, the scenes are calm, at the left, dramatic. Hosea calmly takes the two women, yet the Lord violently rebukes the priests. Joel simply notices the darkness of sun and moon and the withered plants, but Zechariah is urged by the angel to behold a vision. Amos merely sees the Lord, but the Lord forces Haggai to look at the catastrophe that has befallen the temple.



Inner Side.

FIG. 9. — Reliefs underneath Zephaniah.

25. "... et voce temeraria respondetis et dicitur: 'in que polluimus eos sive te?' Dum enim sacramenta violantur, ipse cuius sunt sacramenta violatur..." (St. Jerome, *Commentarii in Malachiam*, c. I; Pat. Lat., XXV, col. 1548).

26. "Si volueris duas mulieres accipere hæreticorum populos et Iudæorum..., istæ mulieres levant pondus impietatis gravissimum et ædificant in confusione domum suam et serviunt regi Babylonio..." (St. Jerome, *Commentarii in Zachariam*, lib. II, c. 5; Pat. Lat., XXV, col. 1451).

27. "Si quis ergo de nobis vel in convulle habitat vel in voluptate et luxuria sæculari suum contignat domum, iste templum Deo non ædificat" (St. Jerome, *Commentarii in Aggæum*, c. I; Pat. Lat., XXV, col. 1393).

On the inner side of the pier buttress, two prophecies of Zephaniah depict the *dies irae*. At the end of the world a wrathful Lord goes with a lantern through Jerusalem to punish all those who show contempt for his command (fig. 9, upper relief; Zeph. I, 12, 13)²⁸. Obadiah, however, obeys the Lord rather than the queen by saving the prophets. The lower relief shows Niniveh inhabited by hedge-hog and buzzard (fig. 9; Zeph. II, 14). In contrast to the repentant Niniveh in the Book of Jonah, Niniveh does not here prefigure the Church but symbolizes the sinful world²⁹. The scene signifies the rule of the Antichrist, when there is no more faith on earth³⁰. In the corresponding relief at the right, a God-fearing Obadiah humbles himself before Elijah.

The gloomy picture that Zephaniah gives of final distress is continued on the front. The Lord smites the Ethiopians with his sword, for they are deeply immersed in vices (fig. 10, left, upper relief; Zeph. II, 12)³¹; Niniveh is laid waste and all the beasts of the nations lie down in her midst (fig. 10, left, lower relief; *ibid.*, v. 14)—two scenes of utter destruction of evil worldly powers that Obadiah defies.

Habakkuk is the most reluctant and pessimistic among the prophets. He argues bitterly and even blasphemously with the Lord who forces him to write down his vision about the final doom of Babylon (fig. 10, center, upper relief; Hab. II, 1-2)³². The lower scene was traditional in figured Bible initials. An angel had to grasp the prophet by the hair and to carry him, against his will, to the lions' den that he may feed Daniel (fig. 10, center; Dan. XIV, 32-36). In his reluctance Habakkuk forms the counterpart to Jonah who was reluctant to go to Niniveh and argued with the Lord about the salvation of the repentant city.

The last four reliefs on the left side depict the final downfall of evil. According to Nahum's prophecies, the doom of Niniveh, the sinful world³³, is graphically depicted. In utter despair the Ninivites flee from their destroyed city. "And there was none who looked back and repented" (fig. 10, right, upper relief; Nahum, II, 8)³⁴. In contrast to it, the tower of Sion, the New Jerusalem, is firmly estab-

28. "In consummatione autem mundi, quia dies Domini ipsa intellegitur, scrutabitur Dominus Ierusalem, id est, Ecclesiam suam cum lucerna, et ulciscetur super viros contemptores, qui noluerunt suas servare custodias, id est, mandata Domini contempserunt" (St. Jerome, *Commentarii in Sophoniam*, c. I; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1351).

29. "Et in Iona quidem Niniven, id est speciosam, quæ ad prædicationem Ionæ, id est, columbæ, egerit pœnitentiam, Ecclesiam interpretati sumus de gentibus congregatam. In Nahum vero super mundo intelligentiam temperavimus et de mundo quidem non difficile est interpretari et dicere, quod quando Aethiopes vulnerati gladio Domini fuerint... etiam ipse mundus cum principe suo pereat et ad maximam solitudinem redigatur..." (St. Jerome, *Op. cit.*, c. 2; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1370).

30. "Non mirabitur de extrema Ecclesiae vastitate, quod regnante Antichristo redigenda sit in solitudinem et tradenda bestiis et passura quaecumque nunc propheta describit" (Loc. cit.; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1370 f.).

31. "Ceterum si notaverimus in omnibus Scripturis Aethiopes eos appellari, qui penitus in vitia sunt demersi..." (*Op. cit.*, c. 2; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1368).

32. "Nullus enim tam audaci voce ausus est Deum ad disceptationem provocare..." — "Vides quod temeraria vox sit et quodammodo blasphemantis..." (St. Jerome, *Commentarii in Habacuc*, prologus; *Pat. Lat.*, XXV, cols. 1273, 1274).

33. See footnote 29.

34. "In tanta ergo turba fugientium nullus erat qui respiceret et ageret pœnitentiam..." (St. Jerome, *Commentarii in Nahum*, c. 2; *Pat. Lat.*, XXV, col. 1249).



FIG. 10. — Reliefs underneath Zephaniah, Habakkuk and Nahum.

lished. The lower relief illustrates Nahum's parable of the might of Niniveh, that will crumble like figs falling from a shaken tree and become a prey of the devil who rules the sinful world (fig. 10, right; Nahum III, 12)³⁵. Opposite this relief and in exact contrast to it, the righteous enjoy the fruits of the vine and the fig-tree in the era of final bliss.

On the inner side, Nahum points to a pool of water that is all that is left of Niniveh (fig. 11, left, upper relief; Nahum II, 8) and he utters his malediction on the city with its noise "of the shining sword and of the glittering spear" (fig. 11, left, lower relief, Nahum III, 1 ff.). On the opposite wall the final transformation of these two weapons is shown.

In the reliefs flanking the entrance to the central porch, the contrasting ideas of salvation or damnation are most strongly stated. These contrasting ideas seem to pervade, although in less definite opposition, the other reliefs of the two sides. They are also apparent in different kinds of emphasis, not only in one but in many respects. For instance, among all the reliefs the ones underneath Amos, Haggai and Zechariah are similar in composition (fig. 2 and 7). The prophets are shown in the lower, the object of their vision in the upper medallion. Yet Amos differs in his attitude from the two prophets on the left side. He beholds the Lord on his own volition, while Haggai and Zechariah are forced to look up and to see evil. Fur-

35. "...tunc enim fortia quæque tua quæ dulces fructus spectantium oculis promittebant ad primam arboris concussionem ruent in os diaboli devorantis, a quo semper Ninive tenta fuerat et possessa" (Op. cit., c. 3; Pat. Lat., XXV, col. 1263).

thermore, the reliefs on the left side concern primarily the representation of visions³⁶, prophecies³⁷, and actual situations of evil³⁸. In other words, they stress the bare substance of prophetic warnings and condemnations. On the right side, strong emphasis is put on representing the prophets themselves in actions that symbolize possible salvation³⁹. Finally, one can observe that on the left side the attitude of the Lord is dramatic, if not wrathful, while on the right side he is calm⁴⁰.

The contrast between the reliefs on the front of the buttresses is most obvious in the four outermost and the four central scenes. It may even be possible that they allude, while forming part of the whole series, to the tympana in the three porches. At the extreme right, the prefiguration of the Church out of Jews and Gentiles may refer to the Coronation of the Virgin who also typifies the Church. At the extreme left, the rebuke to unworthy priests may be related by contrast to St. Firmin, the exemplary priest⁴¹. The downfall of the sinners and the bliss of the good ones in the center is obviously related to the *Last Judgment*.

In all the reliefs sins and their inevitable punishment are shown at the right side of Christ, while salvation is promised at his left. This seems to contradict the usual symbolism of directions, for Christ says: "And He shall set the sheep on His right hand, but the goats on the left" (Matt. XXV, 33). However, this rule does not have an absolutely binding force for medieval thought. St. Jerome states that if someone looks from the east toward the west (as the *Beau Dieu* does), the north is at his right, but what is called the right side is, in fact, rather the left side⁴².

The reliefs underneath the twelve minor prophets give hints of the coming salvation or damnation of mankind. When the church-goer enters the central porch he passes by the four major prophets. Their arrangement seems to be determined by the meaning of the reliefs underneath the statues. Isaiah and Ezekiel have the more privileged places next to the apostles because their reliefs form a definite link between the eras of the Old Law and of Grace. The outer reliefs, underneath Daniel and Jeremiah, still refer to sin and punishment. Again it seems that the scenes were selected and placed in such a way as to form part of a system of ideas through definite correspondences either between opposite or between adjoining reliefs.

Of the outer reliefs, the two upper ones contrast with each other. Daniel is

36. See upper relief underneath Zechariah (fig. 7).

37. See the reliefs underneath Nahum (inner side, upper relief, fig. 11) and Zephaniah (fig. 9 and 10).

38. See the reliefs underneath Haggai (fig. 7 and 8) and Malachi (fig. 7).

39. See the reliefs underneath Hosea (fig. 2), Obadiah (fig. 4 and 5) and Jonah (upper scene, fig. 5).

40. On the left side, he bitterly rebukes the priests (Malachi, fig. 7), he forces Haggai to look up to the ruined temple (fig. 7), goes wrathfully through Jerusalem (Zephaniah, fig. 9), slays the Ethiopians (Zephaniah, fig. 10) and forces Habakkuk to write down his vision (fig. 10). On the right side, he merely appears to Amos (fig. 2 and 3) and Micah (fig. 5).

41. This is no arbitrary assumption, for the verse that follows the condemnation of the wicked priests describes the priest as he ought to be: "The law of truth was in his mouth, and iniquity was not found in his lips: he walked with me in peace and in equity, and turned many away from iniquity" (Mal. II, 6).

42. "Quod quidem et corporaliter intellegitur, ut quicumque in Oriente steterit et verterit se ad Occidentem respiciens, ad dexteram habeat Aquilonem,... qui tantum nomine dexter est, ceterum re et opere potius in sinistra est" (St. Jerome, *Commentarii in Sophomiam*, c. 2; Pat. Lat., XXV, col. 1369 f.).

buried, as it were, in the lions' den because of human envy, but will emerge unharmed, because of his faith (fig. 11, center, upper relief; Dan. VI, 16, 17). Jeremiah buries a girdle near the Euphrates at the Lord's command (fig. 6, center, upper relief; Jer. XIII, 3-11). It will be marred when the prophet takes it out again, for it symbolizes the pride of idolatry.

The two lower reliefs complement each other. Daniel interprets the handwriting on the wall as the impending downfall of Belshazzar who symbolizes the Antichrist (fig. 11, center, lower relief; Dan. V, 17-28)⁴³. The wicked king will die, since in his vainglory he made wrong use of his worldly power. On the opposite side, a false prophet is just ready to remove the yoke Jeremiah had put on his neck at the Lord's command (fig. 6, center, lower relief; Jer. XXVIII, 10-17). Jeremiah predicts the impending death of the liar who made wrong use of his spiritual power.

Ezekiel's vision of the two wheels, one within the other⁴⁴, and the two Seraphim flanking the Lord in Isaiah's vision symbolize the junction of the two Testaments (fig. 11, right, upper relief, and fig. 6, left, upper relief; Ez. I, 15, 16; Is. VI, 1-3)⁴⁵. Both visions stress the relation of the eras of the Law and of Grace exactly at the point where the cycle of the prophets comes to an end and the series of the apostles is about to begin.

The lower reliefs underneath Ezekiel and Isaiah likewise form a pair, since they refer to the function of prophets and apostles, thereby providing another link between them. At the left, the Lord stands as the architect near his sanctuary (fig. 11, right; Ez. XL, 3). To build it up he uses prophets and apostles. The measuring-rod he holds symbolizes the gift of prophecy and the plumb-line is an instrument used by prophets and apostles to build the sanctuary⁴⁶. On the other side, an angel purifies the lips of Isaiah with a burning coal so that he may be worthy of becoming the messenger of God. Immediately afterward he hears the command: "Go!" (fig. 6, left; Is. VI, 5-9). Can one see in this scene a prefiguration of the calling of the apostles? The pincers holding the coal were interpreted as a symbol of the two Testaments⁴⁷. Thus these four scenes were chosen so as to mark the particular place where the era of the Old Law is followed by the era of Grace.

43. "Hunc locum quidam ad Antichristum referunt, quod imitatus patris sui diaboli superbiam, contra Deum erectus sit" (St. Jerome, *Commentarii in Daniele*, c. 6; Pat. Lat., XXV, col. 521).

44. "Rota quoque in rota, vel duorum iunctura Testamentorum est..." (St. Jerome, *Commentarii in Ezechielem*, lib. 1, c. 1; Pat. Lat., XXV, col. 27 f.). See also the interpretation in the *Bible moralisée*: "Rota in rota significat Novum Testamentum quod est in Veteri Testamento" (Paris, Bibl. Nat. lat. 11.560, fol. 186; DE LABORDE, *Op. cit.*, III, pl. 410).

45. "Quidam Latinorum duo Seraphim vetus et novum Instrumentum intelligunt..." (St. Jerome, *Commentarii in Isaiam*, lib. III, c. 6; Pat. Lat., XXIV, col. 97. See also their interpretation in the *Bible moralisée*: "Unde hoc significat quod Seraphim, id est, duo Testamenta illuminant Ecclesiam quia per illa cognoscitur Deus" (Paris, Bibl. Nat. lat. 11.560, fol. 105 v; DE LABORDE, *Op. cit.*, II, pl. 329).

46. "Cementariorum autem... vel Moysi et omnium prophetarum atque apostolorum, qui ædificant civitatem Dei et adiutores vel ministri sunt dominicæ voluntatis." — "Et calamus mensuræ in manu eius designat gratiam prophetalem..." (St. Jerome, *Commentarii in Ezechielem*, lib. XII, c. 40; Pat. Lat., XXV, col. 373).

47. "Quidam nostrorum forcipem, quo calculus comprehenditur, duo Testamenta putant quæ inter se Spiritus sancti unione sociantur" (St. Jerome, *Commentarii in Isaiam*, lib. III, c. 7; Pat. Lat., XXIV, col. 99).

At the same time the four outer scenes seem to contrast with the four inner ones. While Ezekiel experiences a heavenly vision, Daniel suffers in the lions' den. While the Lord builds up the sanctuary that symbolizes the firm establishment of his spiritual kingdom, Daniel foretells to Belshazzar the down-fall of his worldly kingdom. While God is enthroned in glory, the girdle, the symbol of the idolator's pride, will be marred in the ground. Isaiah is purified by an angel, yet Jeremiah is insulted by the false prophet. Isaiah is hurt by the burning coal, but for a good purpose, Jeremiah is relieved from the yoke, but for an evil purpose. Thus these eight reliefs seem to be interwoven into an intricate but lucid system of ideas.

The sculptors of the forty-four reliefs (or the artist who might have designed them) could find models for some of them in illuminated Bibles. Yet since very particular scenes had been chosen for representation, it was in most cases not possible to rely on miniatures, even if the sculptor had wanted to. Some definite compositional problems had to be solved, and this was magnificently done. First of all, despite the complicated shape of the quatrefoil frames, the figure scenes never seem rigidly forced into them. On the contrary, the innermost molding of this frame was used as a rather fluid intermediary between composition and boundary. The figure scenes were allowed to overlap it and thus do not appear compressed, while part of the molding remains visible, thereby indicating that the boundary to the composition is about to begin. Secondly, where elements of scenery were included, they were usually harmonized in design with the curvilinear frame. Thirdly, there is no stereotyped repetition in the representation of prophets experiencing visions. One type shows prophets and visions in the same medallion and displays all possible variations in the attitudes of the prophets: while Ezekiel sees the two wheels only in spirit, absorbed in deep contemplation (fig. 11), Isaiah and Micah look in the direction of their visions (fig. 5 and 6); Amos touches the arm of the Lord standing on the wall, in an intimate gesture (fig. 3). Another type of representation ties two superposed medallions into an iconographical unit by placing the vision in the upper, the prophet in the lower medallion. Also here the attitudes of the prophets vary: Zechariah lifts his head when the angel points upward, while Haggai still holds his head in his hand, as if not yet fully aroused by the Lord (fig. 7); Amos looks up directly to the Lord uttering his voice from Jerusalem, and his glance seems to pierce the two frames that separate the prophet from his vision (fig. 2).

Even when two superposed reliefs do not belong together iconographically, they were for the most part designed as a compositional unit. It seems to have been an important principle of design to balance the direction of a figure in the upper medallion with the contrasting direction of a figure in the lower medallion. Could one not draw the conclusion that one leading artist was given the task of laying out the compositions? The difference in the quality of the reliefs can then be attributed to the various sculptors who carved them. Thus the richness and variety of the reliefs does not run riot, since they are controlled, on the one hand, by the underlying ideas, and on the other hand, by certain principles of design.



FIG. 11. — Reliefs underneath Nahum, Daniel and Ezekiel.

The representation of the prophets in Amiens can claim a unique and important place within the evolution of this theme, despite obvious differences in the artistic quality of statues and reliefs. In contrast to an old and strong iconographical tradition, the prophets do not present to the church-goer prophecies that were painted or carved on the scrolls they hold. In other words, written texts were no longer closely linked to the statues of the prophets but separately illustrated underneath them. This new lay-out was admirably suited to the formal purpose of screening greater vertical sections of the walls. But more than that: not only were written texts made visible and thereby more realistically convincing; the separation of genus (prophets) and species (relief scenes) made the subject matter truly comprehensive in meaning. It made it possible to represent, apart from prophecies, also visions and symbolic actions, and to show the prophets participating, in a variety of ways, in these specific scenes. This widening of possibilities was fully explored, for two scenes, and at the corners even four scenes were connected with the statue of a prophet.

While standing in front of the prophets, the learned among the church-goers were no longer urged to read, in an additive manner, prophecy after prophecy. Even before looking closely at individual reliefs, they had before their eyes an impressive totality of figures scenes, a summa-like system, its parts related to each other.

The species presented themselves in all their variety to the church-goer near eye-level. He looked up to the genus, to the unity of the prophets. This unity was achieved, on the one hand, by the similarity, the calmness and stability of their poses, on the other hand, by the idea of their virtuousness in contrast to the little figures underneath the pedestals, which symbolize vices and are devoid of power because of their small size and their particular place. Thus the essence of the sixteen prophets is made up by two components: the statues and the reliefs, one shaped by the common denominators of similar attitude and moral value, the other by specific variety.

The representation of prophets and quatrefoil scenes, and their use for both the strengthening of the architectural design and the enriching of the meaning, are the truly new and fruitful elements in the sculptural decoration of the west façade. The twelve minor prophets establish a link between various groups of statues and, in conjunction with them, unify and screen the walls. Furthermore, they were made part of the vertical articulation screening the pier buttresses. At the same time, they give the very front of the façade a definite meaning, namely that of the era of the Old Law. The four major prophets continue this sphere into the central porch, thus stressing its importance over that of the side porches. The medallions underneath the minor prophets refer in rich yet ordered variety to the coming salvation or damnation in the *Last Judgment*. The medallions underneath Isaiah and Ezekiel express the relation of prophets and apostles. They link the other reliefs to the cycle of virtues and vices underneath the apostles, which stresses more specifically good and evil in the realm of ethics.

As the church-goer enters the church through the central porch he progresses toward the actual community of the apostles from the ideal community of the prophets who lived and prophesied at different times but served identical aims. When he reaches the door, he is confronted with Christ, the central figure, to whom both prophets and apostles lead. With his blessing hand he admits the faithful into the church. In the tympanum above him the eschatological scene of the *Last Judgment* unfolds itself, meant either as a promise or a warning to the church-goer. The meaning of the two figures, the *Beau Dieu* and Christ the Judge, at the very entrance to the church that to medieval theology was the earthly image of the City of God, cannot be better explained than by quoting St. Jerome: "But He stood in the door, because by Him we come unto the Father, and without Him we cannot enter the City of God, so that He may admit the worthy but reject the unworthy; for in the door is the judgment"⁴⁸.

ADOLF KATZENELLENBOGEN.

48. "Stabat autem in porta, quia per ipsum ad Patrem ingredimur, et sine ipso civitatem Dei intrare non possumus, ut dignos suscipiat, indignos abiiciat. In porta quoque iudicium est" (Loc. cit.).

PINTURICCHIO ET LES VAN EYCK



N ne s'attache jamais en vain à découvrir les échanges entre l'art flamand et l'art italien. Bien qu'il paraisse évident que les sources italiennes soient les plus fécondes, les influences se sont, en fait, multipliées dans les deux sens.

Un document nouveau et assez inattendu doit être versé au dossier. Quelle surprise n'éprouve-t-on pas à constater que Pinturicchio a copié une œuvre des Van Eyck ! Et quelle œuvre ! L'une des plus fameuses dans l'histoire de l'enluminure, la belle page du *Livre d'Heures* de Turin, attribuée à Hubert Van Eyck, où l'on voit le duc Guillaume de Bavière et sa suite de cavaliers au bord de la mer (fig. 1 et 2).

Le manuscrit ayant été détruit lors de l'incendie de la bibliothèque nationale de Turin en 1904, l'avis des grands historiens d'art qui ont vu jadis l'original fait autorité : Durrieu, Hulin de Loo, Auguste Vermeyley¹. Tous soulignent les prodigieuses qualités de ce chef-d'œuvre, exécuté pour le duc Guillaume de Bavière-Hainaut-Hollande, mort en 1417.

Seule une photographie permet d'imaginer la beauté de l'original perdu, résidant pour une grande part dans le vaste paysage qui exprime un aspect passager de la nature : « Les nuages noirs et blancs dont le ciel est parsemé, le ton sombre de la mer, et les vagues écumeuses, indiquent clairement la fin d'une tempête. Les rayons obliques du soleil sur le sable de la plage, éclairant de petits personnages microscopiques et projetant leurs ombres sur le sol². »

Retraçons brièvement ce que l'on connaît de l'histoire du manuscrit qui semble avoir passé à la veuve du duc Guillaume, Marguerite de Bourgogne, morte le

1. *Heures de Turin, Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1902 ; P. DURRIEU, *Les débuts des Van Eyck*, "Gazette des Beaux-Arts", 1903, p. 107 ; G. HULIN DE LOO, *Heures de Milan*, Bruxelles-Paris, 1911 ; A. VERMEYLEN, *Van de Catacomben tot Greco*, Amsterdam, 1946, p. 172.

2. HULIN DE LOO, *Ibid.*, p. 32.

8 mars 1441. Le plus important parmi ses héritiers est le duc Philippe le Bon, mais on a constaté que le *Livre d'Heures* ne figure pas à l'inventaire de la bibliothèque de Bourgogne de 1467.

La trace du manuscrit se perd ensuite et reparaît seulement en 1720, date à laquelle il est signalé parmi les dons faits par Victor-Amédée, roi de Sardaigne, à la bibliothèque de l'Université de Turin.

A quel moment ce précieux ouvrage passa-t-il en Italie? Aucune certitude à ce propos. On peut supposer qu'il s'y trouvait déjà à une époque ancienne. Hulin de Loo considère comme peu probable qu'il ait été acquis par un duc de Savoie au ^{xvii}^e ou au ^{xviii}^e siècle, et il ajoute : « Par contre nous savons que d'autres ouvrages analogues leur sont arrivés par héritage dès le ^{xv}^e ou le ^{xvi}^e siècle. »

Si cette admirable page a bien été copiée par Pinturicchio, ce que la présente étude s'attache à démontrer, elle se trouvait en Italie dans les premières années du ^{xvi}^e siècle, en tout cas avant 1505, date à laquelle l'artiste italien exécute la première fresque de la série décorant la Libreria Piccolomini, à Sienne.

C'est le 29 juin 1502 que Pinturicchio, ayant reçu la commande de cette importante décoration, s'engage par contrat à exécuter « tous les dessins des épisodes de sa main, en carton et sur les murailles ³ ».

Les sujets, dont le détail est fourni à l'artiste, sont empruntés à la vie de Æneas Silvius Piccolomini, devenu pape sous le nom de Pie II, et l'ensemble est entrepris à la demande de son neveu, François Piccolomini, qui est lui-même élevé au pontificat en 1503, ce qui ralentit l'exécution; elle ne sera reprise activement qu'en 1505.

Il est temps de confronter les deux œuvres, sans nous attarder aux hypothèses qui expliqueraient l'apparition des *Heures* de Turin dans la péninsule au ^{xv}^e siècle et que nous proposerons en note.

La composition qui nous intéresse est la première de la suite et représente le départ du jeune Æneas Silvius pour le concile de Bâle comme secrétaire du cardinal Capranica (fig. 3).

Le navire du prélat et de sa suite a failli périr dans une tempête, l'épisode est raconté par Æneas Silvius dans une lettre de 1456. Nous évoquons tout naturellement le danger auquel Guillaume de Bavière a échappé dans des conditions analogues, en témoignage duquel il joint les mains pour une prière d'action de grâce sur la plage de Zélande où il vient d'aborder.

Les ressemblances entre les deux œuvres sont si frappantes qu'on s'étonne qu'elles n'aient jamais été signalées.

De part et d'autre, un cortège de seigneurs à cheval se dirigeant de gauche à droite, longeant le bord de la mer. La forme de l'encadrement en hauteur permet un horizon élevé, grande étendue d'eau et ciel nuageux.

3. G. MILANESI, *Documenti per la Storia dell'Arte senese*, Sienne, 1856, t. III, p. 9. Ce contrat est conservé à l'Archivio detto Rogiti di Ser Francesco di Giacomo di Montalcino.



FIG. 1. — Page du Livre d'Heures de Turin avec la miniature de Van Eyck représentant le duc Guillaume de Bavière au bord de la mer (voir fig. 2).



FIG. 2. — VAN EYCK. — Le Duc Guillaume de Bavière au bord de la mer, miniature.
Livre d'Heures détruit de la Bibliothèque de l'Université de Turin, Italie (voir fig. 1).



FIG. 3 — PINTURICCHIO. — *Æneas Silvius Piccolomini se rendant au Concile de Bâle* fresque.
Cathédrale de Sienne, Italie.

Parmi les personnages principaux, on distingue plusieurs portraits comme, par exemple, celui d'un des seigneurs, montant un cheval blanc, mis en évidence à l'avant-plan; celui qui le suit fait caracoler sa monture.

Le sol est semé de fleurs. Un seul chien occupe l'avant-plan dans la fresque; tandis qu'il y en avait plusieurs dans l'enluminure.

Ces analogies dans le sujet, la mise en page, la marine, très sensibles dans la peinture achevée, sont plus accusées encore dans un dessin préparatoire, conservé aux Offices à Florence (fig. 4) et attribué parfois au jeune Raphaël sur la foi de Vasari⁴.

Le groupe des cavaliers s'avance au premier plan sur une zone de terrain surélevé, nettement séparé de la plage en contrebas. Vers la droite, cette disposition est soulignée par un massif de verdure, tandis que du côté gauche, des dunes doucement vallonnées évoquent la côte de la mer du Nord. De minuscules figures épisodiques se distinguent au bord de l'eau.

Une ville, à peine visible sur le modèle, prend plus d'importance dans l'œuvre siennoise, de même que les navires, traités à plus grande échelle par le disciple. On remarquera aussi que la voile sombre du navire principal occupe à peu près la même place que la bannière déployée dans l'œuvre flamande.

Van Eyck représente, s'opposant au groupe en mouvement, plusieurs personnages à pied, venus de droite à la rencontre du cortège pour rendre hommage au duc et, parmi eux, un vieillard s'agenouillant au premier plan. Ils sont remplacés dans les œuvres italiennes par trois hommes d'armes précédant les cavaliers et marchant à un rythme rapide. Pourtant, la place occupée dans la composition par ces figures révèle une transposition du modèle. Il semble même que le vieillard, dont la silhouette anguleuse est si curieusement contournée, peut avoir donné naissance à l'homme vu de dos et dessiné selon un schéma géométrique qui permet un rapprochement de pure forme.

Si l'on a la curiosité de rechercher ce qui, dans la disposition générale échappe à la tradition italienne, il apparaît que la nouveauté est moins dans la disposition des figures que dans la conception du paysage. En général, lorsque les artistes italiens illustrent une scène se passant au bord de la mer, la plage est vue en raccourci, c'est-à-dire que l'eau et la terre ferme se partagent la largeur du tableau mais jamais, comme ici, la profondeur⁵.

Comment conclure? L'intérêt de cette petite découverte est double.

D'une part, elle permet d'éclairer l'histoire du précieux manuscrit et d'affirmer avec certitude que les *Heures* de Turin se trouvaient en Italie dès avant 1505.

4. Dessin aux Offices : frame 143, n° 520; plume, bistre et blanc; arrondi du haut; mis au carreau; feuille abîmée; dim. 70 × 41,5 cm. G. VASARI, *Le Vite...*, éd. de 1567, *Vita* 78, publié par O. FISCHER, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin, 1913, pl. 62.

5. Quelques exemples : A. Lorenzetti, *Miracle de St. Nicolas de Bari*, aux Offices, à Florence; Antonio Veneziano, *Miracle de St. Ranieri*, au Campo Santo, à Pise (VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, La Haye, 1923-1928, t. III, fig. 445); dessin par un artiste anonyme de Vérone, du xv^e siècle, également aux Offices (VAN MARLE, *Op. cit.*, t. VII, fig. 198).



FIG. 4. — PINTURICCHIO (?). — Etude préparatoire pour la fresque de la Cathédrale de Sienne (fig. 3), dessin.
Musée des Offices, Florence, Italie (détail)

On peut même suggérer l'hypothèse d'un héritage fait par Amédée de Savoie, beau-frère de Marguerite de Bourgogne, veuve du duc Guillaume, morte en 1441. A ce moment, Æneas Silvius Piccolomini était, à Bâle, le secrétaire de la curie pontificale, Amédée de Savoie étant devenu pape sous le nom de Félix V⁶.

D'autre part, cette preuve nouvelle des échanges multiples entre la peinture italienne et la peinture flamande, met en lumière le prestige dont l'art des Van Eyck jouissait encore en Italie à l'aurore du xvi^e siècle.

C'est un beau titre de gloire pour l'enluminure flamande du début du xv^e siècle que d'avoir servi de modèle, à l'apogée de la Renaissance, à un artiste des plus séduisants, pour réaliser une œuvre destinée à illustrer les fastes de la vieille cité siennoise.

SUZANNE SULZBERGER.

6. Pour l'histoire du manuscrit, voir HULIN DE LOO, *Op. cit.*, p. 76. Il est à supposer que l'ouvrage est resté entre les mains de Marguerite de Bourgogne mais qu'il comporte des enluminures ajoutées à une date plus tardive, que le savant auteur considère comme ayant été faites dans la région du Hainaut, aux environs de 1450. Notre hypothèse nous entraîne à envisager pour ces ajoutés une date plus ancienne. A la mort de la duchesse en 1441, le trésor passe par héritage en d'autres mains. On serait tenté de suggérer le nom du cardinal Albergati, patron de Æneas Silvius Piccolomini en 1435 et 1436, à l'époque où il négocie la paix d'Arras, traversant le pays à cheval, voyageant de Cologne à Tournai. Il connaît personnellement Jean Van Eyck qui, lors d'un précédent voyage, en 1431, a fait de lui un admirable portrait dessiné *ad vivum*. Mais Amédée de Savoie, époux de la sœur de Marguerite de Bourgogne, semble un intermédiaire plus intéressant encore. Il pourrait fort bien avoir hérité des *Heures* de Turin en 1441, c'est-à-dire au moment où, par une curieuse coïncidence, le même Æneas Silvius se trouve à son service, à Bâle, comme secrétaire de la curie pontificale. Ne peut-on supposer que ce joyau aurait été offert au futur pape Pie II ou mis à la disposition de ce pape, qui l'aurait ensuite, à son tour, transmis, ou signalé à son neveu François Piccolomini, celui-là même qui en 1502 commande à Pinturicchio la décoration de la Libreria? Voir G. VOIGT, *Enea Silvio de Piccolomini*, Berlin, 1856-1863, t. II, pp. 83 et sq.

TWO COPIES OF DELACROIX'S *NOCE JUIVE DANS LE MAROC*

OF DELACROIX'S famous painting depicting a Jewish wedding in Tangier, Morocco, there are two very noteworthy copies in existence. The first, painted in 1841, the year in which the original was exhibited at the Salon, is by Louis de Planet, an almost forgotten, yet very competent and loyal disciple of Delacroix. The importance of this copy is primarily due to its having been executed under Delacroix's supervision and in accordance with his most detailed instructions. These instructions, carefully written down and preserved by De Planet, provide an unusually precise record of the artistic views and technical methods which had gone into the making of the picture. The second copy is by no less an artist than Renoir (fig. 1). In addition to being a fine piece of painting in its own right, it bears eloquent testimony to Delacroix's influence on the Impressionists, as well as to the continuity of the Orientalist tradition in French art. As for the original *Noce Juive dans le Maroc*, it represents the not too frequent case of a work of art which can be closely observed through all stages of its development.

The history of Delacroix's *Noce Juive* is well substantiated by both literary and pictorial evidence. On January 2, 1832, the artist arrived in Tangier for a sojourn that proved to be the most stimulating experience of his entire life¹. On February 21, while on the look-out for scenes abounding in *couleur locale*, he attended a

1. Delacroix, it will be recalled, went to Morocco as a member of a French diplomatic mission headed by Count de Mornay who took pride in combining the roles of diplomat and art patron.

Jewish wedding. He was taken there by a dragoman of the French Consulate, Abraham ben-Chimol, who belonged to a native Jewish family which for several generations had rendered considerable service to the French government². During Delacroix's stay in Morocco ben-Chimol acted as his faithful guide and on some occasions served him as a model. The dragoman's efforts opened to the artist the doors of private houses and permitted him to gain a far better insight into local customs than foreign travelers ordinarily do.

There are numerous references to the events which inspired *Noce Juive* scattered throughout Delacroix's correspondence and his travel journal. On February 23 he is alluding to this wedding when he writes to a friend: "*Les juives sont très bien aussi et leur costume est très pittoresque. J'ai assisté à plusieurs de leurs cérémonies*"³. The *Journal* gives a detailed description of what he witnessed⁴.

Having made his way with difficulty through the crowd of guests in front of the bride's house, the artist entered the court where the merry-making was in progress. Thrilled by the dynamic spectacle, he must have started jotting down notes on the spot, for not even Delacroix's remarkable visual memory could have retained until his return home observations such as this: "*A côté du violon, femme juive jolie; gilet, manches, or et amarante. Elle se détache moitié sur la porte, moitié sur le mur. Plus sur le devant, une plus vieille avec beaucoup de blanc qui la cache presque entièrement. Les ombres très reflétées, blanc dans les ombres.*"

Delacroix's attention was attracted by a group of musicians who were playing and singing, seated on small rugs against the back wall (fig. 2). Having always been greatly interested in music, the artist examined their instruments: a two stringed violin, a Moorish guitar, and a Basque tambourine. To the accompaniment of these instruments the young dancers came forth to perform, only one at a time, each improvising according to her ability. The more skillful a dancer is, the better she succeeds in limiting all movement to the lower part of the body while her bust remains motionless. She moves and twists her body first slowly, then faster and faster, hardly lifting her feet from the ground. She holds a silk scarf in her

2. VICOMTE CHARLES DE FOUCAULD, *Reconnaissance au Maroc*, 1888, p. 19: "*A mon passage à Tanger, M. Ben-chimol, dont le nom est connu en France par les importants services que, depuis plus d'un siècle, sa famille ne cesse de rendre à notre pays...*" The Benchimol here referred to is Abraham's son Haïm (d. 1906), who served at the French Consulate in the capacity of dragoman and diplomat. He and his brother Moses died without leaving descendants, but grandchildren of Abraham's daughters still reside in Tangier. One of them, M. Isaac R. Toledano, whom I was able to contact through the kind cooperation of the French Consulate in Tangier, graciously answered my inquiry about the family history.

3. *Correspondance Générale d'Eugène Delacroix*, A. JOUBIN ed., Paris, c. 1935, by Librairie Plon, vol. I, p. 315.

4. *Journal de Eugène Delacroix*, A. JOUBIN ed., Paris, c. 1932 by Librairie Plon, vol. I, pp. 127-130 (or *The Journal of Eugène Delacroix*, transl. by WALTER PACH, New York, c. 1937, by Covici Friede, 1948, by Crown Publishers, pp. 106-108). Supplemented from memory—and perhaps from travel notes since lost—this description, illustrated with the woodcut shown in fig. 2, appeared in "*Magasin Pittoresque*," Jan. 1842 (reprinted in *Eugène Delacroix, Œuvres Littéraires*, E. FAURE ed., Paris, 1923, vol. I, pp. 103-107). Delacroix hoped to find time some day to publish an illustrated narrative of his Moroccan journey (*Correspondance*, vol. II, p. 90). And as late as 1856 he planned to paint another picture on the subject of the wedding, *Cadeaux de Mariage, Procession à Tanger* (*Journal*, vol. II, pp. 443, 462).



FIG. 1. — RENOIR. — *Noce Juive dans le Maroc*. — Worcester Art Museum, Worcester, Mass.
Courtesy of the Museum.

hands, raising one end of it high above her head, which stays coyly bent throughout the performance ⁵.

Delacroix must have looked in vain for the bride until her absence was explained to him. While the musicians play and sing, while the guests come and go, she remains in her room reclining on her bed and wearing a baggy linen garment which almost hides her from sight. It is not until the evening that the ceremony of her adornment begins, and the artist returned to witness and to sketch it (fig. 3).

After having been attired in an elaborately embroidered costume, the bride is placed on a table, make-up is put on her face, her hands and feet are painted with henna, and she is crowned with a miter-shaped head-gear. The adornment of the bride is attended by older women holding burning candles or playing on small tambourines of different colors. With her eyes closed—to open them would be a bad omen—the bride is then led to the groom's house, preceded by young men carrying

5. For the dance, cf. NARCISSE COTTE, *Le Maroc Contemporain*, 1863, p. 148.

torches, and followed by the women. On her arrival the bride is greeted by her mother-in-law who conducts her to a nuptial dais. There she remains in the company of her mother for the rest of the night since the religious marriage ceremony is not performed until the next morning⁶.

Most likely the artist did not find it feasible to make a drawing of the court while it was crowded with guests. In any case, the background as it appears in the finished picture goes back to the water color study of a court empty but for one seated figure (fig. 4) and reveals some architectural details which can be traced to sketches executed two months later. The color notations visible underneath the water color may indicate that only a pencil sketch was made on the spot, the water color having been applied at a later date. This method of elaborating at leisure on a hurriedly done sketch was often practiced by Delacroix.

The court is formed by the walls of four long, narrow rooms. In Moroccan houses the rooms, and consequently the court, often deviate from rectangles in shape. A comparison of the preparatory study with the painting shows that in the latter the artist introduced a symmetry into the architecture of the court which had not been there originally, apparently feeling that the tumultuous scene would be set off to greater advantage by a symmetrical background. He distributed the numerous *dramatis personae* (there are over thirty) in such a way that although the presence of a big crowd is suggested, the grandeur of the design stands out unmarred. In fact, the rhythmical arrangement of the groups of figures constitutes one of the most beautiful aspects of the picture.

In painting *Noce Juive* Delacroix made good use of the vast amount of material on native costume which he had gathered throughout his Mo-



FIG. 2. — *Musicien Juif*, woodcut after a pen drawing by Delacroix.
Courtesy "les Beaux-Arts," publ., Paris.

6. Cf. also *Noce Juive*, black and red crayon, Claude Roger-Marx Collection. *A droite, la mariée assise de profil sur une table, derrière elle plusieurs femmes; au premier plan plusieurs hommes entourant un notable qui parle; à gauche un homme tenant une torche allumée.* (*Voyage de Delacroix au Maroc*, Musée de l'Orangerie, 1933, No. 15).

roccan trip⁷. The members of the wedding party include both Moors and Jew, each clad in his own distinctive way. The Moors are in light colored attire, with slippers of bright yellow, the head covered with a turban. The Jewish men, in compliance with restrictions imposed on them by ancient Moroccan law⁸, wear clothes of somber shade, mostly black or dark blue overgarments with reddish-brown belts, black slippers and black skull caps. The costumes of the Jews were employed by Delacroix to great advantage in setting off the riot of color around them. These dark accents must have been welcome also to Renoir who, unlike some other Impressionists, is known to have had a liking for black. Coming



FIG. 3. — DELACROIX. — *Mariée Juive*, water color. — Louvre Museum, Paris. Courtesy "les Beaux-Arts," publ., Paris.

upon the subject of black in a conversation with Vollard, he called it "the queen of colors" and quoted Tintoretto to the effect that black is the most beautiful of all colors⁹.

In contrast to the simplicity of masculine clothing, the costume of the Moroccan-Jewish woman is colorful and elaborate. Writing in 1787, Louis de Chenier, at that time French Consul in Morocco, remarks that "the wives of the Jews in Morocco are in general well formed, handsome, have good complexions and exceedingly fine eyes. They are addicted to dress¹⁰."

7. For Moroccan-Jewish costume in the first half of the XIX Century, cf. VICTOR J. HOROWITZ, *Marokko*, Leipzig, 1887, pp. 74-84.

8. For the history of Moroccan-Jewish costume, cf. N. SLOUSCHZ, *Etude sur l'Histoire des Juifs et du Judaïsme au Maroc*, in: "Archives Marocaines", vol. VI (1906), pp. 134-135.

9. A. VOLLARD, *Auguste Renoir*, Paris, 1920, p. 126.

10. *The Present State of the Empire of the Moors*, etc. Translated from the French of M. Chenier, London, 1788, vol. I, p. 159.

The dress for festive occasions consists of a white undergarment with an embroidered bodice showing under a bolero-like, short-sleeved jacket. The skirt is made of a piece of cloth embroidered at the border. It is worn in wrap-around fashion and held together by an ornate belt. Like her Moorish neighbor, the Jewish woman wears red slippers and no stockings, and likes a great amount of jewelry: rings, bracelets, beads, long ear-rings. The head-gear is a sort of diadem to which a veil has been fastened, or, especially for weddings, it consists of what Delacroix described as "a starched piece of material laid across the top of a very high and graceful turban" (fig. 5). A great deal of make-up is used. The result, although somewhat operatic, enhances the beauty of the native women, a point on which there seems to be a consensus of opinion among travelers of many nations.

While in Morocco Delacroix worked at feverish pitch trying to capture between the covers of his sketch-books as much as was humanly possible of the picturesque world around him. Frequently, however, he was beset by fears that no amount of sketching would be able to retain the fascinating scenes passing before his eyes.



FIG. 4. — DELACROIX. — *La Maison de la Noce Juive*, water color. — Louvre Museum, Paris.
Courtesy "les Beaux-Arts," publ., Paris.

"Loin du pays ou je les trouve ce sera comme des arbres arrachés de leur sol natal; mon esprit oubliera ses impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et qui vous assassine de sa réalité¹¹."

These fears proved unwarranted, and the Moroccan studies became an inexhaustible source of inspiration to Delacroix for the rest of his life. "On reste toujours l'homme de son voyage de jeunesse," André Joubin used to say. Even among Delacroix's last canvases, painted shortly before his death in 1863, there are found subjects suggested by Moroccan experiences. He was generally acclaimed as the painter of Morocco *par excellence*. When Dehodencq went to live in North Africa, devoting most of his work to the pictorial interpretation of Morocco, he was bluntly told by a leading critic to keep out of the domain in which Delacroix reigned supreme¹².

The paintings based on the eye-witness account of the sketch-books, while preserving the freshness and convincing authenticity of a first-hand report, attained to a peculiar mellowness and finish through the process of organization and synthesis which they underwent in the studio. Like the rest of the pictures executed after 1832, they show how greatly Delacroix's palette was brightened and his entire way of seeing influenced by his Moroccan journey¹³.

The first mention of *Noce Juive dans le Maroc* is found in a letter written by Delacroix on November 9, 1837, and addressed to De Vèze, a connoisseur and collector: "J'ai avancé le tableau que je destine à M. Maison; j'en suis assez satisfait et j'espère que vous n'en serez pas mécontent. Nous causerons de cela." Previous letters to De Vèze reveal that it was he who had introduced the artist to Maison on January 13, of the same year; that a few weeks later Delacroix was eager to show



FIG. 5. — DELACROIX. — *Femme Juive*, drawing.
Album, Condé Museum, Chantilly.

11. *Correspondance*, vol. I, p. 319 (Feb. 29, 1832).

12. TH. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, 2d series, 1856, p. 84.

13. A. JOUBIN, *Eugène Delacroix, Voyage au Maroc*, 1832, 1930, p. 4: *La théorie des reflets, mère de l'impressionnisme, est sortie des études du Maroc.*

the prospective patron some of the most important water colors inspired by Morocco (Album De Mornay), the viewing of which must have greatly influenced Maison's decision to commission a picture on a Moroccan subject; and that Maison came to see Delacroix again in the middle of May to discuss some drawings. It may not be too far-fetched to assume that these drawings included the studies made by the artist while attending the Jewish wedding in Tangier, and that it was at this meeting, or very shortly afterward, that the theme for the painting was decided upon and the work on it begun¹⁴.

During all that time Delacroix was exceedingly pleased with his prominent new patron ("*M. Maison qui est si aimablement disposé pour moi*"). However, by the time the canvas was finished two years later—government commissions for mural decorations allowed the artist little time for easel painting—Maison had lost interest in the picture, objected to the price of two thousand francs, and finally refused to take it. The painting was exhibited at the Salon of 1841 (No. 511) where it was purchased for fifteen hundred francs by duc d'Orléans, the art-loving son of Louis Philippe, who followed Delacroix's work with a great deal of interest¹⁵. Soon afterward, the Duke presented the picture to the Musée du Luxembourg, which by a royal decree of 1818 had been designated to house the works of contemporary artists. In 1849, *Noce Juive* was included by Delacroix in the list of paintings which he submitted to the president of the Academy of Fine Arts with his application for membership¹⁶. The picture was transferred to the Louvre in November 1874.

The need for a copy of *Noce Juive* which could be put at an engraver's disposal arose as early as 1841. The execution of the copy was entrusted to De Planet, no doubt by Delacroix himself, who could not have wished for a more conscientious and self-effacing copyist.

Louis de Planet, then in his middle twenties, had been in close association with Delacroix since 1837, when he became one of his assistants in the decoration of the Library of the Chamber of Deputies. He was consequently well familiar with the master's views on painting and thoroughly trained in his methods. De Planet was also an artist in his own right, and when a few years later he exhibited at the Salon, he was praised by Baudelaire as "one of those rare disciples who radiates some of the master's qualities¹⁷."

De Planet's collaboration with Delacroix lasted until 1844, their friendship continued longer. The *Journal* contains a warm appraisal of the young artist written on February 6, 1847: "*Planet est venu à quatre heures; il a paru très frappé de mon ébauche; il eût voulu la voir en grand. L'admiration sincère qu'il me montre*

14. *Correspondance*, vol. I, p. 423 (letter postmarked Jan. 10, 1837); p. 424 (Jan. 30, 1837); pp. 432-433 (May 4, 1837); p. 442.

15. The Duke of Orleans acquired a number of Delacroix's works in the course of the preceding decade, and both he and the Duchess maintained cordial relations with the artist.

16. *Correspondance*, vol. II, p. 411.

17. CH. BAUDELAIRE, *Quelques-uns de mes Contemporains, Curiosités Esthétiques*, 1923, p. 32.

me fait grand plaisir. Il est de ceux qui me réconcilient avec moi-même. Que le ciel le lui rende! Le pauvre garçon manque tout à fait de la confiance, et c'est dommage, car il montre des qualités supérieures."

The eventual rift between the two men, caused by a misunderstanding over a professional issue, led to a great deal of bitterness on both sides. Delacroix, already ill and extremely irritable, was quick to dismiss his loyal friend. Many years later, when reminded of the estrangement, he still spoke harshly of De Planet's mistakes and concluded with unrelenting finality: "*Il a perdu ainsi justement l'affection que j'avais pour lui et qui était réelle.*" (Letter to Madame Babut, a former pupil, on January 12, 1859). De Planet was too reserved to attempt a reconciliation. Although deeply hurt, he never allowed the incident to interfere with the veneration he felt for Delacroix and his work.

In his masterful edition of De Planet's *Souvenirs de Travaux de Peinture avec M. Eugène Delacroix*, André Joubin pointed out that if there could have been any doubts as to Delacroix's inclination to pass on to others what he knew about painting, they would be disproved by De Planet's notes in which the master's teachings are carefully recorded¹⁸. For here Delacroix appears not only as a brilliant but also as a very patient teacher, giving a great deal of time and thought to the instruction

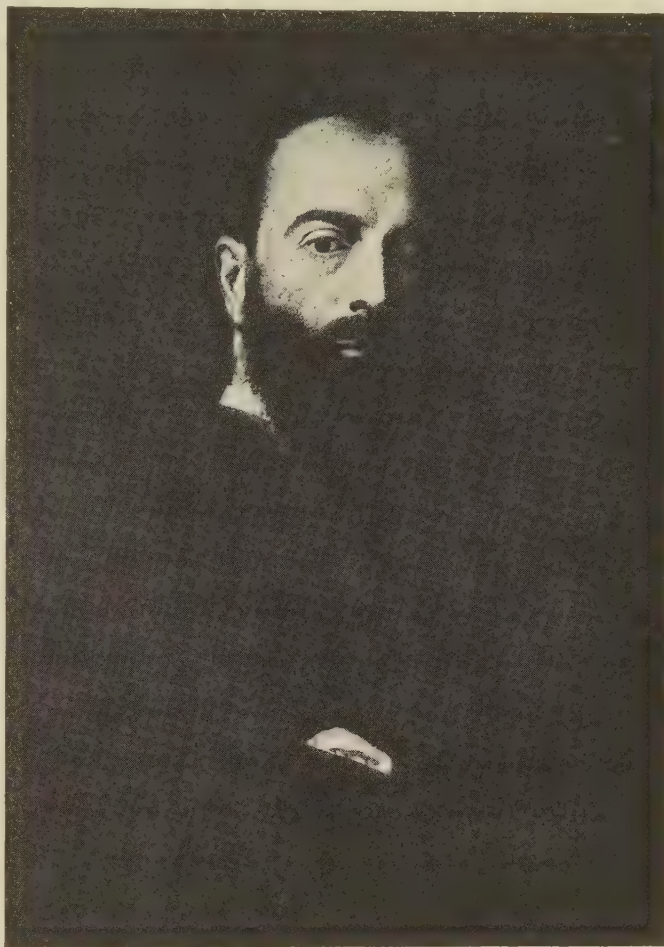


FIG. 6. — LOUIS DE PLANET. — Self-Portrait, 1855.
Musée des Augustins, Toulouse (Count Etienne de Planet Bequest, 1946).
From : A. JOUBIN, *Louis de Planet, Souvenirs de Travaux de Peinture avec M. Eugène Delacroix*, Paris, 1929 (Publications de la Société de l'Hist. de l'Art Français).

18. A. JOUBIN, *Louis de Planet, Souvenirs de Travaux de Peinture avec M. Eugène Delacroix*, 1929 (Public. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français). For the instructions on *Noce Juive* from which the quotations below are taken, cf. pp. 23-27. Long after this study had been completed and in the publisher's hands, I was given the opportunity to read the chapter on De Planet, in : PAUL MESPLÉ, *A travers l'Art Toulousain*, Toulouse, 1942. I am very grateful to the author for his kindness in answering my inquiries and am particularly indebted to him for the information about the date and the location of De Planet's *Self-Portrait* (fig. 6) as well as of his copy of the *Massacre of Scio* (see footnote 20).

of the assistant in innumerable essential details. To judge by the amount of instructions bearing on *Noce Juive*, Delacroix must have peered frequently over De Planet's shoulder while the latter was at work on his copy of this picture. Several months after the completion of his task, De Planet wrote these instructions down thereby placing into our hands a document of rare value.

De Planet's *Self-Portrait* (fig. 6) shows him as he is revealed in his letters and memoirs: extremely correct, sensitive, and timid. It is very likely that his copy of *Noce Juive* possessed the same characteristics. With his habitual self-criticism and honesty, De Planet described his drawing as lacking firmness, as "*trop tremblé, pas assez attaqué du poignet*;" the line of the contour was too often interrupted, the muscles and draperies were inadequately indicated. Time and again Delacroix tried to impress on the young artist the necessity for a bolder and more vigorous approach: "*Avant tout, il ne faut pas d'indécision en peinture.*"

Throughout his work on the copy, De Planet followed step by step Delacroix's procedure. The sketch—first done in white chalk, then gone over with a lead pencil—was covered with *grisaille*. De Planet used exactly the same kind of brushes; for instance, fine brushes of marten hair for the modeling of heads and hands, as these brushes permitted a more precise contour—a point on which Delacroix put considerable emphasis:

"*Dans les grisailles, le contour doit être plus fortement indiqué que dans une peinture. Comme la grisaille est un champ sur lequel la couleur doit se jouer, il est essentiel que le ton d'un objet ne se confonde pas avec celui de l'objet sur lequel il se détache. Dès lors, le contour vigoureux de la grisaille constitue une sorte de protection ou de limite entre les objets. La couleur du ton local de l'objet s'arrêtant avant ce large contour, on est moins exposé à le dépasser que s'il était vague. Souvent même ce contour de grisaille est à peine couvert par le ton; cela donne de l'air à l'objet et l'isole. Naturellement, cette règle n'est pas immuable; c'est à la sagacité du peintre de voir quelles figures doivent comporter un contour aussi prononcé. De plus, la grisaille doit être vigoureusement empâtée pour retenir les glacis; elle sert à donner du corps à la peinture.*"

De Planet's palette, duplicating the one used for the original *Noce Juive*, was arranged as follows: white lead, lead yellow (intended for the walls of the court since Naples yellow would not have rendered adequately the right shade), Naples yellow, yellow ochre, *ochre de Ruth*, vermilion, Venetian red, Van Dyck red, *terre verte*, cobalt, raw umber, yellow lake, burnt sienna, *terre de Cassel*, peach stone black, ivory black, and Prussian blue.

As costumes play a prominent part in *Noce Juive*, Delacroix gave some practical advice on how to paint them: "*Commencer les draperies par des tons chauds et transparents; quant aux costumes où il y a une grande variété de couleurs éclatantes, les ceintures, les gilets brochés d'or, les bleus d'hyacinthe, toutes choses dont le ton doit trancher vivement, il faut garder ce travail pour la fin, ne placer ces tons que lorsque*



FIG. 7. — RENOIR. — *Noce Juive*. — Worcester Art Museum, Worcester, Mass. (Detail). Courtesy of the Museum.

tout le reste est terminé. Avant d'abandonner un groupe, on place ces accents par glacis légers et nets, on les reprend ensuite avec vigueur et empâtement, en se servant d'une couleur toujours liquide."

Precise and detail-minded as Delacroix was, he made certain that everything in the copy was executed the way he wanted it. Thus he went to considerable lengths to explain how the beams supporting the galleries should be painted: "*Pour les poutres, il faut chercher le point de vue du tableau, afin d'ordonner toute l'architecture. Pour faire des poutres nombreuses et régulières, on doit les masser d'abord d'une manière unie, sans les marquer, en employant un ton choisi entre le ton le plus sombre et le plus clair. Après avoir passé ce ton en dégradé, quand cette préparation est sèche, on tracera les poutres à la règle, avec hardiesse et précision; puis on les massera avec une brosse.*"

De Planet worked eagerly and executed the copy without delay. It was ready in time to serve A.-A. Wacquez for his mezzotint which appeared the very same year in "*L'Artiste*" (VIII, 2nd series, 1841). Nine years later Delacroix made use of De Planet's copy a second time, when he put it at the disposal of A. Moulleron for a lithograph¹⁹.

19. *Journal*, February 12, 1850.



FIG. 8. --- RENOIR. — *Noce Juive*. — Worcester Art Museum, Worcester, Mass. (Detail) Courtesy of the Museum.

the sale of his property. According to an eye-witness account by Théophile Silvestre, this sale was attended by the deceased artist's friends, his enemies, and the aristocracy of the *dernier empire*. Among those whose presence Silvestre singled out for mention—he was unaware of Chocquet who at this sale acquired an important part of his Delacroix collection—there were two men closely connected with the eventful history of *Noce Juive*: Maison and De Planet. Together with a number of minor works by the master himself, De Planet's copy was purchased by a cousin of Delacroix's, Auguste Bornot²¹, and taken to the latter's estate, at Valmont.

20. Louis de Planet, copy of *Massacre de Scio*, 1842-1843 (?). Coll. : André Joubin, Paris; Musée des Augustins, Toulouse; cf. A. JOUBIN, *Louis de Planet*, pp. 65, 107; *Correspondance*, vol. II, p. 188.

21. *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eugène Delacroix...*, Paris, 1864, No. 244; sold for 320 fr. The whereabouts of this picture could not be traced in spite of the kindest cooperation on the part of Auguste Bornot's descendants, the present owners of the Abbaye de Valmont, as well as of M. Paul Mesplé, Musée des Augustins, Toulouse.

De Planet gave renewed proof of his ability as a copyist when in 1844 he showed the master his copy of *Massacre de Scio*. Delacroix was so pleased with it—"il était radieux de revoir son tableau d'enfance sous un autre jour et fait par un autre", relates De Planet—that he called it the best copy of any work of his, and planned to have a lithograph made after it²⁰. We hear once more of De Planet's interest in the reproduction of the master's paintings when on June 5, 1847, the *Journal* records that "*Planet venu avec M. Martens pour daguer-réotyper la Cléopâtre.*"

Delacroix never disposed of De Planet's copy of *Noce Juive*, and after his death it appeared at

De Planet could not have wished for a more appropriate setting for his canvas than this old manor house of which Delacroix was very fond and where he used to visit frequently. L'Abbaye de Valmont, with its many Delacroix relics lovingly and competently preserved, has become a goal for pilgrimage by the artist's admirers.

Louis de Planet's copy of *Noce Juive dans le Maroc* was a labor of love, a modest effort to reproduce the admired *chef d'œuvre* as closely as possible by stepping reverently in Delacroix's footsteps. When copied for the second time, this picture was again fortunate in finding a worthy artist.

At the time Renoir made his copy of *Noce Juive*—late in 1875 or early in 1876—he had already a number of important works to his credit. In 1872 he had been prompted by his worship of Delacroix to paint *Parisiennes habillées en Algériennes*, an unsuccessful interpretation of *Femmes d'Alger* which, four decades later, he still considered one of the finest pictures in the world²². "Take care you do not become another Delacroix," Renoir's teacher at the Ecole des Beaux-Arts, Emile Signol, had sarcastically warned him²³. Any misgivings on this score were unnecessary. In temperament and in range Renoir was too different from the man who had "a sun in his head and storms in his heart." But there did exist an artistic affinity

22. A. VOLLARD, *Op. cit.*, p. 242.

23. A. VOLLARD, *Op. cit.*, p. 27: "That insipid Signol," Delacroix once called him, and apposed, unsuccessfully, his admission to the *Institut* (cf. *Journal*, Nov. 25, 1860).



FIG. 9. — RENOIR. — *Noce Juive*. — Worcester Art Museum, Worcester, Mass. (Detail). Courtesy of the Museum.

between them, a certain similarity in approach, of the eye as well as of the hand, which is manifest in the copy of *Noce Juive*.

This affinity was early recognized by both friend and foe. Viewing the canvases submitted by Renoir to the Salon of 1883, the gentlemen of the jury proclaimed with unintentional wit that his painting was a blond version of Delacroix ("*que sa peinture était un Delacroix blond*"). J.-L. Brown, to whom we owe the knowledge of this incident, commented: "What medal could have equaled this appreciation by adversaries!"²⁴ Brown's whole-hearted approval of the comparison is worth noting for he was well fitted to judge its validity. Although not an artist of great stature himself, he was an active member of the Impressionist group and used to exhibit with them. Furthermore, he was brought up in an environment conducive to a proper understanding of Delacroix. His father, John Lewis Brown, an Englishman who had settled in Bordeaux and assembled there a fine collection of water colors, was among Delacroix's early admirers. Soon after the artist's return from Morocco, Brown Sr. sat to him for a portrait²⁵ and retained for many years a vivid interest in his work²⁶.

In contrast of De Planet, whose copy of *Noce Juive* is approximately one fourth of the size of Delacroix's canvas, Renoir adhered to the original format (43×57 inches). It is very unlikely that Delacroix's instructions regarding this picture were known to him. Although some excerpts from De Planet's memoirs had been published by Théophile Silvestre in 1864, they were too short and disconnected to convey the full meaning of Delacroix's teachings²⁷. In the work on his task, Renoir was guided solely by an innate good taste and his keen grasp of the problems involved. He approached the original in the same spirit of apprenticeship in which an old master is closely studied, yet he had enough confidence in his own artistic competency to remain true to himself, and to stress those aspects of Delacroix's painting which meant most to his own generation²⁸. His copy, therefore, became a living witness of the relationship between the Impressionist movement and the art of Delacroix²⁹.

Delacroix once remarked, when viewing a poor example of copying, that he could sense how the painter was bored while doing it. One look at Renoir's copy is enough to assure the spectator that the artist enjoyed every hour of his work on it.

24. L. VENTURI, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 1939, vol. II, p. 97.

25. A. MOREAU, *E. Delacroix et son Œuvre*, 1873, p. 173. — *Salon, 1833*. — (ROBAUT, No. 385).

26. At the De Mornay Sale, on Jan. 19, 1850, J.-L. Brown purchased a water color by Delacroix.

27. TH. SILVESTRE, *Eugène Delacroix, Documents Nouveaux*, 1864, pp. 83, 85-86.

28. Delacroix's influence on Impressionism has been dealt with in countless publications, the most important of which remains: P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, 4th ed., 1939.

29. A few other copies of Delacroix's works may be worth noting. Cézanne copied *Médée*, water color (formerly in the Durieux-Cassirer coll., Berlin; repr. in col. in "Rimon," Berlin, 1922; I am indebted for this information to MRS. R. WISCHNITZER) and *Dante et Virgile*. The latter picture was copied also by Manet, with Delacroix's personal permission, ab. 1854, and is now at the Metropolitan Museum of Art, New York (repr. in: JOHN REWALD, *The History of Impressionism*, 1946, p. 24). Another early work by Delacroix, *Mulâtresse*, was copied by Gauguin. Van Gogh, while at Arles in 1889, did a copy of the *Pietà* (*Further Letters of Van Gogh to His Brother*, London, 1929, Letter 605).



FIG. 10. — RENOIR. — *Noce Juive*. — Worcester Art Museum, Worcester, Mass. (Detail).
Courtesy of the Museum.

Moreover, the sensibilities and the technique of Impressionism proved helpful in doing justice to Delacroix. The picture sparkles and gleams, radiating a vitality and a warmth which copies usually lack. The figures are deftly modeled (fig. 7), the group of women on the left recalling to one's mind Delacroix's words that they had resembled a row of flowers. Like Renoir's favorite models who pose engaged in some untaxing occupation or just sitting in the sun, the women here are placid and relaxed, their hands folded or resting motionless (fig. 8). Renoir must have also responded warmly to the presence of a child in the picture: the bare-footed and bare-armed youngster, holding on to an apple and advancing shyly, could have come from a canvas of his own (fig. 9). Delacroix's contacts with children were unfrequent, and there are not many of them to be found in his enormous œuvre. Yet the urchins of Morocco seem to have caught his eye: he mentions them in his travel notes and has introduced them in a surprisingly affectionate manner into several of his compositions.

In contrast to the majority of Delacroix's pictures in which violence and speed are the dominant features, there prevails a great serenity in *Noce Juive*, and the pace is as slow and leisurely as in a Renoir painting. The only rapid movement is provided by the bulky figure of a bare-legged man striding vigorously through the picture, his left arm raised high in a somewhat baroque gesture. There is also some lively action at the opposite end, near the stairway, where the many outstretched arms form a dynamic and exceedingly interesting pattern (fig. 10).

Delacroix's contemporaries had a great deal of admiration for the treatment of light in *Noce Juive*. In 1855, reviewing the *Exposition Universelle* where this picture had been included by Delacroix in a comprehensive showing of his work, Théophile Gautier stressed the consummate skill with which the light was handled and the effect it had on the colors: "Their richness notwithstanding, the colors in this painting are temperate, dormant, and tranquil, and they suggest that the chalk-white terraces outside are scorched by a blinding and merciless sun."³⁰ Curiously enough, in spite of all his virtuosity, Renoir did not fully succeed in rendering this light. There is a certain artificiality of lighting in his picture which makes the scene appear almost theatrical and gives the colors a tinge of gaudiness so entirely foreign to any color coming from the brush of Delacroix.

Théophile Gautier was also the first critic to draw attention to another important aspect of this picture: Delacroix's unrivaled ability to catch the characteristic element in any movement. His figures appear so truly Oriental because their attitudes and gestures are genuine, conditioned by the Oriental manner of dressing, talking, and living.

Renoir had copied *Noce Juive* before he saw North Africa with his own eyes. When he went there several years later, he did not visit Morocco but was satisfied

30. TH. GAUTIER, *Op. cit.*, 1st series, p. 181.

with the conventional journey to Algeria. Delacroix, while in Morocco, wished he had "twenty arms and forty-eight hours a day" to record his visual experiences, and he filled seven albums with drawings and water colors. In later years, while painting in the atelier, he used to place these studies near his easel, not necessarily for the purpose of incorporating them in his composition but rather to help him revive the experiences which had inspired them and to "keep him from straying off the right path"³¹. Renoir, however, as limited as his time in Algeria was, set up his easel placidly and, in true Impressionist fashion, painted directly in oil, avoiding any preliminary sketching. "I am working a little. I am going to try to bring back some figure painting, but this is getting more and more difficult as there are too many painters around," he reported from Algiers with a marked lack of enthusiasm³².

The comparatively few canvases painted by Renoir in North Africa were somewhat disappointing in spite of the sparkle and charm inherent in any work by his hand. A life-long friend of his, Georges Rivière, made a keen diagnosis when he observed that exotic surroundings, instead of stimulating Renoir, inhibited him³³. The artist seems to have lacked the quality which permits penetration into a world entirely alien to one's own. Since the return from his last trip to Algeria in 1882, Renoir did not renew the attempt to secure for himself an adequate place in the long row of artists paying homage to the Orientalist tradition in France.

The commission to paint a copy of *Noce Juive dans le Maroc* was given Renoir by Jean Dollfus³⁴, an industrialist from Mulhouse, Alsace, who had moved to Paris after the conquest of his native province by Prussia in 1870, and proceeded energetically to enlarge his collections. He owned a number of works by Delacroix and proved that he was not unsusceptible to advanced trends by buying a Pissarro, a Sisley, and several of Renoir's canvases painted in the early Seventies. Although not endowed with the taste and vision of a Chocquet—some mid XIX Century mediocrities had found ample representation in his collection—Dollfus sensed that Renoir was the right painter to be entrusted with the copying of Delacroix. Renoir's copy remained in the Dollfus house until the collector's death in 1911. At the dispersion of the collection by auction the following year³⁵, *Noce Juive* was bought by Durand-Ruel, who by that time could look back with satisfaction on half a century of Renoir patronship. Old Durand-Ruel liked to recall that it was Dela-

31. *Catalogue de tableaux, aquarelles, par Eugène Delacroix, provenant du cabinet de M. F. V. [Frédéric Villot] dont la vente aura lieu ce 11 février 1865* (according to R. ESCHOLIER, *Delacroix*, 1926-1929, vol. II, p. 198).

32. J. JOËTS, *Lettres inédites : Les Impressionnistes et Chocquet*, in : "L'Amour de l'Art," XVI (1935), p. 121.

33. G. RIVIÈRE, *Renoir et ses Amis*, 1921, p. 192.

34. When Dollfus suggested to Renoir that he copy a Delacroix canvas, the artist considered *Femmes d'Alger* for this purpose (cf. P. JAMOT, *Renoir*, in : "Gazette des Beaux-Arts," Nov. 1923, pp. 262-263).

35. *Catalogue de tableaux modernes... des collections de M. Jean Dollfus... dont la vente, par suite de son décès, aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit... 2 mars 1912*, vol. I, p. 58. This catalogue assigns the copy to 1876, while several Renoir biographers list it under an earlier date, in some cases disregarding the fact that the original was not transferred to the Louvre, where the artist is known to have copied it, until November 1874. The canvas is signed in the lower left corner : *Renoir, d'après E. Delacroix*.

croix's work at the *Exposition Universelle* which had opened his eyes to the beauty of unacademic painting and had awakened in him the desire to contribute his share to the appreciation of "true artists"³⁶.

From Durand-Ruel, *Noce Juive dans le Maroc* passed within the same year into the collection which James J. Hill was assembling in St. Paul, Minnesota, and which could soon claim the distinction of including some of Delacroix's finest paintings on Moroccan subjects to be found outside of France. After the death of James J. Hill, the picture changed hands again³⁷ and did not become part of a permanent collection until purchased by the Worcester Art Museum in January 1943. Through this acquisition the Museum has added to its collections a painting in which have blended important elements of two such highly creative movements and personalities as Romanticism and Impressionism, Delacroix and Renoir.

CLARA BRAHM.

36. L. VENTURI, *Op. cit.*, vol. I, p. 159. Paul Durand-Ruel, 1831-1922.

37. Following the distribution of James J. Hill's Collection among his seven heirs, in the early Twenties, *Noce Juive* came into the possession of Mrs. Michael Gavin (I am grateful to Mr. Russell A. Plimpton, Director of the Minneapolis Institute of Arts, for this information) where it remained until disposed of in March, 1929. It was loaned to the Los Angeles Museum for their exhib. *The Development of Impressionism* (Cat. No. 64), 1940.

B I B L I O G R A P H I E

PAUL COREMANS. — *Les Primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*. — T. I. : A. JANSSENS DE BISTHOVEN et R. A. PARMENTIER. — *Le Musée communal de Bruges*. — Anvers, De Sikkel, 1951, fol., x-73 pp., 230 pl.

La Belgique, consciente de la qualité et de l'importance de ses Ecoles de Peinture, de la valeur de leur enseignement, entreprend aujourd'hui l'inventaire des Primitifs flamands, et l'on ne peut, nous semble-t-il, que la féliciter de cette intéressante et courageuse initiative. La tâche, en effet, est immense : les œuvres, fort nombreuses, se trouvent dispersées dans les principaux Musées d'Europe, d'Amérique ou d'Australie, dans maintes collections privées ; mais le Centre National de Recherches : « Primitifs flamands », qui édite le *Corpus*, sait qu'il a le temps pour lui, et qu'il pourra disposer de générations successives de chercheurs entraînés et avertis. Il s'est donc résolument mis à la besogne, et sous la direction de M. PAUL COREMANS, le distingué directeur des Archives Centrales Iconographiques d'Art National, et du Laboratoire Central des Musées de Belgique, MM. A. JANSSENS DE BISTHOVEN et R. A. PARMENTIER nous donnent, aujourd'hui le tome I de cette collection, qui promet d'être immense.

Ce volume de début comprend le Musée communal de Bruges. Chaque tableau primitif flamand (le musée en compte quinze), est étudié dans une notice qui passe successivement en revue l'identification courante (titre et auteur), la description matérielle (mesures, support, état de conservation), la description iconographique (le thème), l'historique, qui comprend aussi l'attribution, les documents de comparaison (copies, répliques, dessins, esquisses), opinion, bibliographie, textes d'archives et sources littéraires, documents. Plan excellent et que nous approuvons d'autant plus volontiers, que c'est, au fond, l'étude détaillée du tableau, telle que le Louvre, devançant les autres musées sur ce point, l'avait entreprise dès 1936, dans ses fascicules sur les *Quatre Evan-*

gélites de Jordaens, *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau, *l'Atelier* de Courbet, publication interrompue par la guerre, mais que nous nous apprêtons à reprendre. Une abondante série de reproductions, avec force détails, 230 planches pour 15 tableaux, complète la riche documentation de l'ouvrage.

Disons tout de suite que ce premier volume nous paraît répondre pleinement aux intentions et aux buts que se sont proposés les directeurs du *Corpus*. Jamais les primitifs flamands du Musée de Bruges, n'avaient été étudiés avec ce soin et cette précision, jamais les documents les concernant n'avaient été aussi complètement et aussi méthodiquement réunis et présentés. L'ouvrage est donc appelé à rendre les plus grands services aux historiens, il constitue une très solide base de départ pour la mise au point et l'élaboration des volumes ultérieurs. Nous pouvons donc, semble-t-il, adresser félicitations et remerciements aux directeurs et aux auteurs.

Ceci posé, existe-t-il des modifications ou des additions que nous souhaiterions voir réaliser dans les prochaines études ? Comme tendance générale, nous préconiserions avant tout, une place plus large pour les considérations esthétiques. Nous comprenons parfaitement le point de vue des directeurs et auteurs, qui ont voulu mettre l'accent sur les possibilités scientifiques de l'histoire de l'art, rapprocher ses méthodes de celles propres à l'histoire tout court, l'affermir en quelque sorte par les données de laboratoire, et cela pour lui enlever ces côtés superficiels, de pure littérature et d'imagination non contrôlée, qui l'ont trop souvent marquée. Nous approuvons pleinement ce dessein, mais, dans cette première réalisation, la mesure n'a-t-elle pas été quelque peu dépassée ?

Ne pourrait-on concevoir une formule, qui sauvegarderait la précision et la rigueur de ce premier volume mais rappellerait cependant qu'un tableau n'est pas seulement un assemblage de couleurs étalées sur quelque support, mais qu'il est en même temps l'expression d'une

conception humaine et d'une individualité, et qu'ainsi il est avant tout un message. Ce message échappe à tout contrôle de laboratoire et notre sens esthétique seul le perçoit. M. COREMANS et sa remarquable équipe ont appliqué ce point de vue avec une juste sensibilité, dans leur belle restauration de *l'Agneau Mystique*. Ne pourrait-on, sans modifier l'essence du plan et de l'ordonnance générale, lui faire une place dans la conception des volumes à paraître? Pour notre part, nous voudrions l'essayer dans le travail sur les Primitifs flamands du Louvre.

Pour préciser ces notions qui nous paraissent fondamentales, nous serions partisans d'ajouter une biographie, très courte au besoin, de l'artiste dont la personnalité, nous semble-t-il, est, dans le présent travail, trop négligée : quelques dates, quelques indications sur les maîtres ou les élèves, les séjours ou les voyages pourraient suffire. Dans l'étude du tableau on pourrait mieux marquer sa place dans l'œuvre du maître, sa liaison avec ce qui l'a précédé ou suivi, ses qualités particulières, car nous souhaiterions surtout que la notion de valeur ait une place prépondérante. La notice, nous semble-t-il, devrait nettement différencier le tableau secondaire, qui n'est qu'un reflet, du chef-d'œuvre qui révèle, innove, ouvre des horizons nouveaux. Dans cette revision des peintures, il faudrait, à notre avis, indiquer si elles ont conservé toute leur intégrité de nuance, de finesse et de séduction (comme la *Vierge Rolin* par exemple), ou si, au contraire des traitements imprudents ont désaccordé leur harmonie, faussé leur langage; et c'est le cas pour la *Vierge* du Chanoine van der Paele de Bruges : le docteur DESNEUX l'a lumineusement montré!

Enfin, quelques points de détail à relever, pour aider à combler des lacunes inévitables dans un tel travail qui ne pourra se perfectionner et se compléter qu'à la longue : la bibliographie pourra peu à peu s'enrichir : Mlle SULZBERGER a signalé dans *le Flambeau* les travaux des Schlegel, des Förster, des Passavant qu'il y aurait lieu de noter; nous croyons aussi que les histoires générales de la peinture telles que celles de CHARLES BLANC, de SCHNAASE, de WOLTMANN et WOERMANN, d'ANDRÉ MICHEL devraient être indiquées lorsqu'elles s'occupent du tableau considéré : il est intéressant de savoir comment en 1864 ou en 1912 des historiens d'art réputés ont jugé telle œuvre de Van Eyck ou de Memling. Pour le plan, il y aurait, croyons-nous, avantage à séparer nettement historique et attribution : d'un côté il s'agit du séjour ou du passage du tableau à telle époque dans une église, un couvent, une collection ou un musée; de l'autre du nom de l'auteur auquel il a été attribué, des discussions et théories auxquelles ce classement a donné lieu. Dans ces deux cas, le point de vue est différent, et nous croyons que la notice soulignant cette distinction, gagnerait en clarté. Parmi les reproductions nous regrettons que l'on n'ait pas ajouté la radio; celle-ci devient de plus en plus le document qui doit toujours accompagner le tableau, et qui donne de si précieux renseignements.

Nous le répétons, le présent travail, par son plan si méthodique, les études approfondies qui le constituent, inaugure brillamment le *Corpus* des Primitifs flamands. Il fait, à notre avis, grand honneur à la Belgique.

EDOUARD MICHEL.

DIEGO ANGULO INIGUEZ. — *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II. — Barcelone, Salvat Editores, 1950, 930 pp. with 835 ills.

The publication of the second volume of *Historia del Arte Hispanoamericano* must be good news for the many who are familiar with, and have benefited from, DR. DIEGO ANGULO's scholarship in various art-historical fields. DR. ANGULO, indeed, has already to his credit that he was one of the first scholars to undertake a serious and methodical study of Hispanic American art. During the years that he held the chair of Spanish American art at the University of Seville, he published his *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias* (Seville, 1933-1939). Gifted with a rare sense of teamwork, he was instrumental in launching *Arte en América y Filipinas*, a joint publication of the Universities of Seville and Mexico, in which, short-lived though it was in its original form, there are to be found very valuable articles.

For the first volume of this *Historia del Arte Hispanoamericano*—which appeared in 1945—DR. ANGULO secured the collaboration of DR. ENRIQUE MARCO DORTA, whom he entrusted with the chapters on Panama, Colombia, Venezuela, Ecuador, Peru and Bolivia. DR. MARCO DORTA who, upon DR. ANGULO's transfer to the University of Madrid, had succeeded him at the University of Seville, proved himself a worthy collaborator. It is not surprising, therefore, that he should have been chosen again to write the chapters dealing with the same countries in this volume.

DR. ANGULO, fully realizing the difficulties of any handbook of this kind, found it necessary to rely on still another collaborator, if XVI and XVII Century Brazilian architecture was to be discussed at least for comparative purposes. His choice fell upon PROF. MARIO J. BUSCHIAZZO, of the University of Buenos Aires; this selection has proven to be a happy one, as any one familiar with PROF. BUSCHIAZZO's publications might have expected.

The present volume deals chiefly with XVI and XVII Century architecture in Guatemala and Brazil, and with XVII Century architecture in Mexico, Panama, Colombia, Venezuela, Ecuador, Peru and Bolivia. One chapter is given to architecture in areas of the United States which were under Spanish rule during the XVII and XVIII Centuries.

Painting and sculpture up to the end of the XVII Century are naturally discussed more briefly in accord with their comparatively lesser import. Of particular interest, however, is the discussion of Zurbarán's influence in Mexico, Guatemala, and Peru.

Eight chapters (XIII to XX) are devoted to a thorough study of XVIII Century architecture in Mexico. This section of the book deserves special mention; it greatly contributes to the understanding of a phase of Hispanic art which is not very well known. As DR. ANGULO explains, it is not easy to state the general characteristics which distinguish Mexican architecture of the first half of the XVIII Century (which he chooses to call Baroque, while at least one reader would prefer to use the term Rococo) from its contemporary counterpart in Spain. It is just for this reason that DR. ANGULO's treatment of this period appears of great value for the understanding of Span-

ish as well as Mexican architecture. Indeed, once more DR. ANGULO has broken new ground, and it is to be hoped that other scholars will follow his lead. There seems to be little doubt that earnest research in XVIII Century Spanish or Spanish-American art would yield rewarding results.

The book, well illustrated and printed, and with an extensive and judiciously arranged bibliography, is an indispensable tool for the scholar and the student. It is to be hoped that volumes III and IV will soon be forthcoming.

José LÓPEZ-REY.

W. R. LETHABY. — *Medieval Art 312-1350*, Revised by D. TALBOT RICE. — New York, Philosophical Library, 1950, XIV-233 pp., 80 pl. and 100 fig.

The value of this standard work has been augmented in this edition revised by D. TALBOT RICE. While preserving the initial comprehensiveness and vitality, MR. RICE has added new plates and data since disclosed through excavations and research. This documentation frequently substantiates those original and perspicacious observations MR. LETHABY made at the beginning of this century.

This stimulating introduction to the continuous development of this art has put its main emphasis on architecture, but one sees it related to decorative sculpture, mosaics, and painted glass—those arts to which it was so closely allied.

IDA E. BROPHY.

WALTER UEBERWASSER, introduction to *Giotto Frescoes*, transl. from the German by Mary D. HOTTINGER-MACKIE. — New York, Oxford University Press, 1950, 22 pp., 3 pl. and 17 color repr.

The challenging undertaking of bringing to the public works of art in all the beauty of their true color is being commendably attempted by Iris Books. This particular selection of 17 full color plates is chosen from the cycles in the Arena Chapel at Padua, the Peruzzi Chapel at Florence and the Upper church at Assisi. WALTER UEBERWASSER's provocative introduction to these magnificent frescoes does not attempt to deal with the problem of attribution, but rather devotes itself to helping the eye and mind together to perceive the beauty and meaning of this art.

I. E. B.

LEON UNDERWOOD. — *Figures in Wood of West Africa*. — London, John Tirauti Ltd., New York, Transatlantic Arts, Inc., 1947, 50 pp., 48 ill., \$2.

LEON UNDERWOOD. — *Masks of West Africa*. — London, Alec Tirauti Ltd., New York, Transatlantic Arts, Inc., 1948, VI-50 pp., 48 ill., \$2.

LEON UNDERWOOD. — *Bronzes of West Africa*. — London, Alec Tirauti, Ltd., New York, Transatlantic Arts, Inc., 1949, VIII-32 pp., 64 ill.

The art of Africa, for so long the ethnologists' preserve, began only in the XIX Century to affect Europeans—the Post-Impressionist artists, and later the art-historians and collectors; now we are seeing the culmination in the truly popular interest. A general introduction to the study of the most significant aspects of the art of West Africa is given in these three volumes. The author, significantly also a painter and

sculptor, has been to West Africa on his many travels in connection with his study of primitive art.

Very similar in format, the volumes have a brief text, which in volumes I and II is given in French and English, an index and descriptive notes to the plates, and a map with plate numbers indicating the areas from which come the different objects which are reproduced.

The plates are grouped not chronologically, but according to the tribe responsible for the art work, for as the author points out, "African art... has to be seen in the same way as pre-historic; without centuries and decades, in terms of evolution." (*Figures in Wood of West Africa*, p. XVIII.)

The notes, besides giving the provenance, dimensions, description and collection of the sculptures, are frequently a store-house of information on the customs and beliefs of the Africans—thus making the art more comprehensible to the reader. But, MR. UNDERWOOD is interested in a broader application of his study, and discusses some of the connections between the styles and techniques of the art of Europe and West Africa. The author has used an excellent device—he has approached the art of West Africa through the European's "contemporary looking-glass—abstract art..., analytical essay in the language of these old spirits." (*Masks*, VI).

One would have liked for the author to have written more fully about the styles which distinguish the art-works of the various tribes, but perhaps, MR. UNDERWOOD preferred to entice us with his fine photos and provocative text into further consideration of the art of West Africa.

I. E. B.

World Collectors Annuary, edited by FRED. A. VAN BRAAM. — Delft, Brouwer & Co., 1950, XVIII-705 pp., 134 ill. (vol. I, 1946-1949). \$11.50.

This first volume, the *World Collectors Annuary*, an index of art auction sales, lists alphabetically according to artists, 8781 paintings, drawings, etchings and engravings. These were sold by auction from 1946 to 1949 at thirty-seven auction galleries in Europe and the United States. Actually this does not include all the paintings which were auctioned during this period, as the editor has not included those which, on the basis of the data on hand, were apparent fakes.

An attempt has been made to incorporate as much material as possible which might be of use, such as: 134 good-sized reproductions; the full description and provenance (when it was given in the sales catalogue); and also a chart on the rates of exchange before and after September 19, 1949.

The text is preceded by DR. MAX J. FRIEDLÄNDER's introduction and some brief comments on the auction market in various countries during this time. These are elucidating, and one wonders why such notes were not included for all the countries represented in the book; particularly startling is the omission of France, through whose auction houses has passed so much of the world's art.

Offered as a useful guide for art dealers, collectors, museums and libraries, this volume does more than present a great deal of specific information; in its entirety it offers an interesting study of differences in values and in taste.

I. E. B.

THE WOMAN AND THE FROG

A silver statuette from the Sforza castle in Milan, dating from the end of the XVI or the beginning of the XVII Century, represents a nude Venus, crouching (fig. 1)—a pose taken from the well-known crouching Aphrodite of Antiquity. She holds a fleuron on which a nude Cupid is standing and is, in turn, borne by a frog, while the base is adorned with three lizards the tails of which are interlaced. E. Kris, who described and reproduced the statuette, has not given any explanation for this strange composition, which, nevertheless calls for a few comments—if not esthetic, then at least archeological¹.

The child straddling a frog (fig. 2) is the identification mark of the XVI Century engraver Christopher Froschauer of Zürich (other of his characteristic subjects are the frog held within bounds by a nude child, the child on a frog before a tree and also the frog alone, or frogs climbing a tree²). He even carved the same group for the top of a column of a fountain in the courtyard of his residence. (In 1899, this group was mounted on a column in the Zähringerstrasse, in Zürich³.) Renaissance artists have more than once cast frogs or toads in bronze⁴, others have decorated various vessels with them where the presence of the aquatic batracians is explained by the object being intended to be used as a container for liquids. (For example: the Landeron bowl, from Neuchâtel, called "Of the frog;" a silver footed goblet. Inside is a tube

which protrudes over the rim of the bowl and forms a siphon; it is fitted with three spouts from which to drink, and it is surmounted by a ball on which a frog is perched; if one forgets to plug the hole under the foot of the bowl with a finger, the liquid will not respond to sucking. It is a work by the engraver Jean F. Corneille, of Neuchâtel, from the first half of the XVIII Century⁵.)

But is this association of woman, child and frog merely a decorative fantasy, or could some justification be found for it?

Many ancient beliefs, perpetuated in modern times, relate the frog to the sexual life of the woman. According to Democritus, as reported by Pliny⁶, if one applies a frog's tongue to a sleeping woman's heart, she will answer truthfully to all questions asked of her, and this belief has persisted to this day⁷. If one pierces a frog from end to end with a reed—from the natural parts to its mouth—and if the husband thrusts this reed into the woman's menstrual blood, she will be weary of her lovers⁸. A woman should wear a frog's ashes in her girdle to stop her menstrual flow⁹. The frog, or certain parts of it, is aphrodisiac and used in love incantations. (Certain frog bones added to a beverage incite love; used as an amulet they are aphrodisiac; certain others, on the contrary, curb love. See also the aphrodisiac connotation of the frog liver; and also the toad¹⁰.) As late as 1932, a seer in Metz was accused of having mixed a love potion from the

skin of a toad—an animal usually interchangeable with the frog in superstitions¹¹.

Other superstitions, ancient and modern, regard the female womb as a living thing¹². In the churches of southern Germany, Alsace, as well as elsewhere, one still finds votive offerings in the shape of a toad or frog¹³, sometimes with a human face¹⁴, to symbolize the womb. They guard against female diseases, sterility, and assure a happy childbirth¹⁵.

Andrée does not see any Roman influence in the batracians and tries to trace them back to some independent—Northern—origin¹⁶. However, other authorities have linked, it seems with reason, this belief to that in ancient times—going back even as far as to the Egyptian frog-goddess—of creation and birth¹⁷. Having become, in Christianity, a creature of the devil, the toad devours the sexual organs and breasts of the culprits, particularly those of women; it is above all the favorite animal of witches. (It is known that during the Middle Ages the toad and the frog, which did not have this pejorative connotation during Antiquity, assumed it in passing from paganism to Christianity, undoubtedly because of the passage in the Apocalypse, XVI, 13, in which unclean spirits emerge from the mouth of the infernal dragon in the shape of frogs. The toad and the frog have become the symbols of lewdness, envy, slander, avarice and many other sins¹⁸.)

In thus combining the woman, child and frog, the creator of the Milan statuette might have put into an artistic composition the long-held beliefs of his time, which stem from a very ancient past. It is therefore not surprising to find similar monuments in Antiquity.

We have further a Greco-Egyptian bronze statuette: a lotus flower supporting a frog which in turn bears a nude woman carrying the god Bes on her shoulders¹⁹. The same theme, but without the frog, has already been treated in figurines of blue glazed clay found on Cyprus, of the Egypto-Phoenician type, according to Heuzey, but which probably do not come from the island's factories²⁰. The woman is given there a flourishing shape, and it is known that Bes is identified with childbirth. (Bes was also identified with the goddess Thoeris—the hippopotamus goddess—protectress of women, childbirth divinity²¹.)

To it one could relate a bronze mirror handle²²—a product of Greek archaism of the VI Century B. C., which has been attributed to Peloponnesian, and more specifically to Spartan, art²³—found on Cyprus (from where also come statuettes of figures with frog and cow heads, assuredly in the Egyptian sense²⁴.) This mirror preserved at the Metropolitan Museum of Art, in New York (fig. 3). It shows a nude woman holding crotala, standing on a diphros which rests on a frog²⁵.

Other examples are known of this motif²⁶, similar—not only in appearance but also in meaning—to the motif of a personage standing, or resting a foot on a turtle. (The meaning of the turtle has been given different interpretations. The turtle may have a cosmic significance—hold up the world, as does the frog, in various myths. It bears a relation to woman's fecundity. In Mesopotamia it is the attribute of Ishtar, goddess of fertility. In Greece it is Aphrodite's animal. In folklore it is, like the frog, a symbol of the female womb²⁷.) (The figure in the group is sometimes male, as in the mirror-handle, with Apollo standing on a turtle or as in the Florence statue of Apollo, his right foot on a turtle. But usually it is a female figure, as can be seen in Greek mirror-handles of Cyprus, Egine, Locris with the statuette of Aphrodite clad as an Ionic archaic Korah²⁸.) This shows that the two animals—the frog and the

turtle—can be substituted one for the other in monuments of the same series, mirror-handles²⁹ or archaic tripods (see in particular the archaic bronze tripods of Greco-Oriental style, where lion paws rest on frogs; in an example of the same series a turtle is shown instead of a frog³⁰).

A Greco-Roman bronze, at the Louvre, shows the phallic Horus-Harpocrates, seated on a lotus flower, his left foot on a frog, and his right on two uraeus³¹. In a Greco-Egyptian terra-cotta statuette he is sitting on a frog, his left elbow resting on his phallus; behind the frog is a jar³². Another terra-cotta figurine of the same origin shows a Pygmy on a Frog (fig. 4), and might be a comical copy of this theme³³.

It is believed that they might be votive offerings of a pregnant woman or one who had been delivered³⁴.

Being a symbol of human fertility, the frog relates itself to the phallus. A bronze frog, in the Cabinet des Médailles, in Paris, is stretched into the shape of a phallus³⁵. Quite frequently, in Egyptian and Greco-Egyptian art, it accompanies the woman. On the inside of a wooden spoon a fish, carved in relief, holds a lotus flower in its mouth; two frogs can be seen on the lower rim, and the handle of the utensil shows a woman between four flowers and four lotus buds; on her head, over the symbolic eyes, are the hieroglyphs which stand for "goodness"³⁶.

A Greco-Roman bronze, at the Louvre, represents a mother-goddess holding in her arms a child in swaddling clothes; the lower part of the bronze is decorated with a frog, a lizard, a turtle, and on top are nine bowls; in the back is a snake lifting its head to the goddess. (In Egypt the goddess Tait—literally meaning cloth, small band—presides over the swaddling of the newborn and the newly dead³⁷.)

Hecate is qualified as *φρυνῶτις*, in a magic text³⁸, as *φρυνή* or *φρυνή*, meaning "female toad," in an Orphic hymn to this goddess³⁹, which also gives her in addition the epithet of "Baubo" *βαυβώ*.

Among her various functions—chthonian, infernal, etc.—is not Hecate also the goddess of natural and human fecundity, of marriage, birth, and the protectress of women⁴⁰?

In the legend of Demeter weeping over the rape of her daughter by Hades⁴¹, Baubo is the woman who

succeeds in making the bereaved goddess laugh by immodestly lifting her skirt—a legend which finds parallels both in Egypt and Japan⁴². One has sometimes recognized Baubo in representations of standing women, with faces merging into bellies, or crouching with out-spread legs, and at times touching their sexual organs with their hands. These latter are frequent in Greco-Roman Egypt⁴³—an identification rejected by those who see in them only apotropaic figures⁴⁴.

The linking of "phryne" and "Baubo," in connection with which Longpérier already recalled the Greco-Egyptian figurines, is, however, most significant. (Certain of these figurines show the woman carried by a phallic Pygmy or by Herakles; this composition is to be related to the already mentioned nude woman standing on a frog, who sometimes carries the god Bes on her shoulders⁴⁵.) Longpérier further observes that the woman's attitude recalls that of the frog or toad⁴⁶, and he relates her to the frog-goddess Haqit, such analogy being also recognized by other scholars. (A similar apotropaion is known—a nude woman, also crouching, legs apart, her sex showing, and provided with fly-wings. Her attitude and all her appearance tend toward having her confused with a fly—most probably the fly-demon, Gello, feared by women and children⁴⁷.)

An interesting Indian terra-cotta figurine from Mathura, capital of the Kushan kingdom, of the II Century of our era, confirms this identification of the woman in this immodest pose with the frog (fig. 5). It represents a toad, on the reverse of which and following the same contour, a nude woman is sculpted in this posture; in connection one has not failed to think of Baubo, having in mind Western influence⁴⁸.

This motif of the woman, crouching to attract attention to her sexual organs, as a symbol of fertility and actually a personification of the female sex, is very old and, it seems, wide-spread. (It is therefore not necessary to bring in the possibility of Western influence; the frog's sexual character has also been shown in the mythology of the American Indians⁴⁹.) This motif appears on a Chaldean cylinder⁵⁰, in Kish⁵¹; on Sindocephthalit coins of Bactrianus, of the V Century⁵², and in a large

number of examples, under the name of Sheila-na-gig, in Christian churches of the British Isles⁵³.

A tomb from about the X Century of our era, discovered in Jutland (Denmark), contained a crouching bronze frog. Brøsted claims that the tomb was that of a woman, and that the frog—everywhere related to the female sex—was undoubtedly a fertility amulet used by the deceased in her lifetime and afterward laid beside her body. On the base, before the animal, the two small balls separated by a groove, are supposed to be the female organs "*vulva* and *mammae*." (The amulet has been perhaps put into the tomb as a symbol of resurrection, the frog having had that meaning in ancient Egypt and still retaining it in modern times⁵⁴.)

These beliefs, and many of the works which illustrate them, go back to Antiquity. It is believed, even in modern times, that frogs—appearing in great numbers with humidity and rain, and disappearing with them—come spontaneously to life in wet mud or slime. They are elementary animals, symbols of primitive matter, moist and formless; they are part of the very origins of our world, shared in its growth and shaping and, in certain myths, even support it holding it up on their backs. This is the case in Egypt, where out of the gods of the "hermopolitan ogdoade," who are part of the world's beginnings and shared in its creation, four have frog heads, while four others have snake heads (fig. 7).

In Egypt, the frog symbolizes various divinities: Hor, Amon-Ra, Bastit, but above all the goddess Haqit, one of those presiding at the creation. Frog mummies point to her cult; the frog is her hieroglyphical symbol; numerous documents carry

her image, sometimes as an animal, other times as a woman with a frog's head⁵⁵.

The frog presides over the birth of the earth; later it presides over the birth of man. It is born unfinished from mud. (According to the Egyptians, frogs emerge from mud as incomplete beings; when the floodwaters of the Nile recede, one finds them in the fields in process of coming to life—some being frogs in front and lumps of earth in back. Aelian reports having seen a rain of frogs in Naples, the frog's forepart creeping on two legs and their posterior, still unformed, consisting of wet mud⁵⁶.) Before taking on its perfect form, the frog thus becomes the symbol of the human embryo. (According to Maspero, the frog "symbolized the embryonic stage, or the transition from the end of one existence to the beginning of another." Certain Egyptian lamps of the Greco-Roman and Christian period, of the frog type, have as decoration two children resembling embryos, or fetuses, crouching face to face. Pétrie says that the origin of the two children is two Cupids which often adorn the base of Greco-Roman lamps; this seems likely, although the two Cupids might have taken on this significance with time⁵⁷.) The frog sometimes becomes the symbol even of the embryo of man⁵⁸.

Haqit is the goddess of childbirth⁵⁹; she facilitates the delivery of woman, helps in the birth of children and guides their destinies. (The wailing of babies has been compared to the croaking of frogs⁶⁰.) Various Egyptian representations (fig. 6) show her in these functions and also present at royal births. (The relief in the temple of Deir-el Bahari, XVIII dynasty; Queen Aahmes being led to her room by a

goddess with a frog's head to give birth to her daughter⁶¹.) A Greco-Egyptian terra-cotta of a frog on a base could be a votive offering to her by a confined woman. (Other Greco-Egyptian terra-cottas of frogs undoubtedly have similar significance. One bronze shows a mother frog carrying her young on her back⁶².) Several frog amulets probably have the same meaning. (A great number of them have been found in Egypt and in the classical countries. However, it should be noted that the frog has a variety of symbolic meanings although all are related to a common idea—the frog as a symbol of rebirth, etc.⁶³.) In folklore the frog helps in the delivery. (The stick used in dismembering a frog and an adder, helps to ease the delivery. When a frog or a snake are dismembered and yet kept alive, this becomes a charm to help in the delivery of women⁶⁴.) In folklore the frog also cures children's diseases. (Pliny notes the back of a frog applied to a sick person's head⁶⁵.)

What truth is there in these beliefs and usages expressed in so many works, from Antiquity to our day? (I am studying the different symbolic meanings of the frog, for there are many others, in my paper on *The ex-voto of Cyselos in Delphi*; *The symbolism of the Palm-tree and Frogs*⁶⁶.) It is interesting to note in the newspapers of 1950 the recent discovery by biologists that the frog can help in the diagnosis of pregnancy: when a female frog is injected with the urine of a presumably pregnant woman, the frog, a few hours later, when its ovaries had had time to react to the particular hormones in the injected fluid, lays its eggs⁶⁷.

WALDEMAR DEONNA.

LES PROPHÈTES DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS *

Si le décor sculpté de la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens présente tant de clarté dans la répartition de ses différentes parties et dans le sens donné à chacune d'elles, c'est que, très probablement il est l'œuvre de deux hommes (ou peut-être de deux groupes d'hommes) ayant su apporter une parfaite harmonie d'idées à sa réalisation. Il s'agit du théologien (ou de plusieurs membres du chapitre) qui a dû établir le programme de l'ensemble en question, et du maître d'œuvre principal qui — peut-être en collaboration avec les autres membres de l'atelier — fut l'artisan de la mise en pages générale de ce décor sculpté.

Dans leur tâche, ils furent favorisés par la chance. Tout d'abord, ils pouvaient partir, pour ainsi dire, de zéro. Contrairement aux auteurs du plan des transepts de Chartres, ils n'avaient pas à compter avec la présence d'une autre façade portant déjà une décoration sculptée. Ils n'avaient pas à faire face au problème de gar-

der dans leur projet des sculptures antérieures, comme l'avait exigé l'élaboration de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris. Grâce au court laps de temps, d'environ dix ou quinze années (autour de 1220/1225-1235), pendant lequel tout l'ensemble des sculptures fut taillé et mis en place, leur programme n'a pas seulement pu éviter l'écueil d'être relégué au second plan, ce qui fut le sort du premier projet de façade de la cathédrale de Reims, mais aussi le risque de changements ultérieurs. Leur programme semble avoir été réalisé conformément au plan établi dès le début.

Pour ce qui est du noyau du programme iconographique, le portail central était consacré au Christ, celui de droite à la Vierge et celui de gauche à saint Firmin, premier évêque d'Amiens. Ce programme proclame clairement la tradition suivant laquelle la Vierge et saint Firmin étaient les saints patrons de cette cathédrale. D'après Nicolaus d'Amiens, l'édifice antérieur à la cathédrale actuelle avait été consacré en 1152 à ces deux saints¹, et leur patronnage a été spécifiquement mentionné dans une lettre adressée par le Chapitre à la reine Ingeborg².

Ce programme ressemble, dans ses parties essentielles, au premier projet de façade de Reims³, mais il prévoyait en plus un champ de décor pour le contour. L'architecte, très probablement Robert de Luzarches, avait décidé d'augmenter le relief des

trois entrées par des porches profonds obtenus au moyen d'une forte saillie des contreforts. Mais il est évident qu'il ne voulait pas donner aux portails l'apparence d'éléments indépendants ni donner trop d'importance aux grandes surfaces murales proprement dites. Il fut donc prévu de continuer les rangées de statues traditionnelles des pieds-droits le long du pourtour des contreforts, et d'unifier, tout en les masquant, les pans de murs au-dessous des statues (fig. 1).

Un double problème se posait devant ceux qui devaient établir le choix des sujets et la mise en pages de ce décor sculpté. En ce qui concerne les statues des tympans et des pieds-droits, ils pouvaient s'inspirer (et c'est là d'ailleurs ce qu'ils ont fait) des travaux déjà accomplis aux transepts de Chartres, à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris et, peut-être, au premier projet de façade de l'atelier de Reims. Mais c'était le problème du choix des statues supplémentaires destinées aux contreforts, ainsi que celui du décor des panneaux muraux inférieurs, qui mettait leur ingéniosité à l'épreuve. Ils ont su résoudre ce problème de telle sorte que de nouvelles idées sont venues enrichir et prêter plus d'acuité tant à la composition architecturale qu'aux éléments traditionnels de son thème.

Le sujet pour deux des tympans fut repris spontanément à d'autres cathé-

* Je tiens à remercier vivement le Vassar College de la bourse qui m'a été accordée ainsi que des subsides, prélevés sur le Fond Lucy Maynard Salmon, que j'ai reçus. Mes remerciements vont aussi à la Soc. Phil. Amér. pour ses subsides prélevés sur le Fond Penrose. Ceci m'a permis de continuer mes recherches dans le domaine de l'art français du moyen âge. Je remercie, enfin, la maison George Allen and Unwin Ltd., de Londres, de leur autorisation à reproduire les photographies qui ont servi à l'illustration de cet article.

drales : le *Jugement dernier*, pour le portail central, et le *Couronnement de la Vierge*, pour celui de droite. Avec le *Jugement dernier*, on adopta aussi les douze apôtres pour les pieds-droits, et le Christ pour le trumeau. Toutefois, contrairement à une tradition apparemment très forte, dont Senlis offre le plus ancien exemple qui nous soit parvenu et qui fut probablement continuée d'abord à Laon et, ensuite, à Chartres et à Reims (premier projet de façade), les personnages des pieds-droits pour le *Couronnement de la Vierge* ne furent pas tirés principalement de l'Ancien Testament mais des scènes mariales antérieures et postérieures à la naissance du Christ (*l'Annonciation*, la *Visitation*, *l'Adoration des Mages* et la *Présentation du Christ*). L'importance du Nouveau Testament se substitue donc à celle de l'Ancien Testament, ce changement devant être dû au fait que la mise en pages générale du programme iconographique excluait la possibilité de décorer le portail tout entier, à savoir le tympan et les pieds-droits, avec des scènes mariales de l'enfance du Christ ainsi qu'il avait été fait à Laon et au transept nord de Chartres. On a donc dû juger préférable de réserver au moins la plupart des pieds-droits du portail de la Vierge à ces scènes, et de ne faire place qu'à deux personnages de l'Ancien Testament, Salomon et la reine de Saba. (L'iconographie du portail droit d'Amiens peut être considérée comme un extrait du programme savant qui, au transept nord de Chartres, s'étendait sur trois portails : *Couronnement de la Vierge*, cf. portail central de Chartres; *Annonciation*, *Visitation* et *Adoration des Mages*, cf. portail gauche de Chartres, *Salomon et la reine de Saba*, cf. portail droit de Chartres⁴.) Ces deux personnages de l'Ancien Testament ne sont nullement des intrus dans le domaine des scènes mariales ni du point de vue iconographique, ni pour ce qui est de la forme, car ils sont caractérisés par des couronnes comme les trois Mages et Hérode. Étant les préfigurations traditionnelles du Christ et de l'Eglise⁵ ils peuvent même fournir la clef pour la compréhension du décor sculpté du portail droit. Le *Couronnement de la Vierge* au tympan glorifie la Vierge Marie parce qu'elle avait été choisie pour devenir la mère du Christ (ainsi que le représentent les scènes mariales des pieds-droits). Et pourtant, comme la Vierge Marie a

aussi été interprétée comme jouant le rôle de l'Eglise, le tympan peut servir de glorification allégorique à la fois du Christ et de l'Eglise, dont Salomon et la reine de Saba représentent la préfiguration.

Comme au portail de Saint-Sixte, à Reims, les statues des pieds-droits du portail Saint-Firmin représentent les saints du diocèse.

Ainsi, dans les portails latéraux, le problème de procurer des statues pour les contreforts intérieurs a-t-il été résolu grâce à la sélection d'un nombre approprié de saints locaux et de scènes mariales, auxquels on a ajouté le roi Salomon et la reine de Saba. Un problème plus ardu se trouvait posé par la saillie du portail central et par les côtés extérieurs des contreforts. Au centre, le nombre de douze apôtres ne pouvait être augmenté. À l'extérieur, quatre pans de murs nus devaient être décorés de statues.

Le théologien a dû faire la suggestion des douze petits prophètes, répartis en quatre groupes de trois, comme cycle convenant le mieux aux côtés extérieurs, tandis que les côtés intérieurs des contreforts centraux devaient être décorés par les quatre grands prophètes. Ce fut une solution des plus heureuses tant pour la composition architecturale que pour la signification du décor sculpté.

Les douze petits prophètes donnent plus d'unité et de force à l'ensemble de la composition architecturale. Ils réunissent les différents cycles de statues des trois portails en un seul système cohérent. Celui-ci joue un double rôle dans l'organisation de la façade tout entière : en premier lieu, il sert à former le long bandeau uniforme que les piédestaux et les dais esquissent tout le long des pieds-droits, des trumeaux et des murs contreforts, lient ainsi plus nettement les trois porches en une seule unité. D'autre part, il pose, tout le long de la façade, un écran de verticales par-dessus les surfaces murales unies transformant celles-ci en de simples fonds sur lesquels se détachent les statues.

Le but ainsi poursuivi, celui d'unifier les trois portails et de diminuer l'impression fâcheuse créée par les pans de murs nus, fut, de plus, atteint grâce à la décoration du soubassement, avec son motif ornemental, dans la partie inférieure, et sa série de quatre-feuilles superposées à reliefs, dans la partie supérieure. (Le motif de reliefs superposés fut sans

doute suggéré par les deux séries de reliefs des *Vertus* et des *Vices* qui se trouvent au-dessous des apôtres de Notre-Dame de Paris. Ce cycle a été copié dans le soubassement du portail central d'Amiens. Toutefois, contrairement à la décoration de Paris, les *Vertus* aussi bien que les *Vices* furent inscrites dans des quatre-feuilles, et le même genre d'encadrement a été employé ici le long de tous les pieds-droits et des murs de contreforts, afin de pouvoir comporter une plus grande variété de sujets⁶.) Ces reliefs forment des bandeaux continus et réunissent ainsi toutes les parties de la façade. Sculptés en bas-reliefs, il font l'effet d'être des tapisseries.

Les verticales partent des arcs brisés des piédestaux et, fortement accusées par la compacte verticalité et les plis canelés des statues, se poursuivent dans le motif formé par les arcs brisés des dais. À partir de là, les colonnes auxquelles sont adossées les statues apparaissent nettement et semblent pousser l'élan vertical encore plus haut. À l'intérieur du portail, la verticalité des statues et des colonnes est continuée par les archivoltes, comme sur d'autres façades antérieures. Toutefois, sur le devant, les statues des douze petits prophètes forment une partie intégrante d'un savant système de verticales qui, grâce à une distribution axiale, montent à une grande hauteur avec une force accrue, et sont à peine interrompues par les divisions horizontales du décor de la façade.

Les trois colonnes qui s'élèvent au-dessus des dais de trois prophètes, supportent deux arcs brisés. Leur mouvement ascendant se trouve coupé au-dessous d'un pan de mur oblong le quel, malgré toutes ses moulures horizontales d'en haut et d'en bas, semble, à cause de ses bords incurvés, se tendre vers le haut, mu comme par une sorte de force élastique. Deux quatre-feuilles viennent rompre la nudité de ce pan de mur. (L'analyse que nous venons de faire se rapporte aux deux contreforts de droite. Ceux-ci sont conformes au plan primitif tandis que, dans la composition de la partie supérieure des deux contreforts de gauche, de légers changements ont été apportés⁷.) Les quatre-feuilles en question semblent destinés à servir de trait d'union harmonieux entre les éléments décoratifs du soubassement et ceux de la rangée des statues. Par leur forme, ils ressemblent aux quatre-feuilles

qui se trouvent au-dessous des prophètes, mais leur emplacement les situe dans l'axe des pans de murs entre les prophètes.

De même que chaque triade de prophètes, avec l'accent toujours porté sur la verticalité, est élevée sur un socle rectangulaire, décoré de son écran de quatre-feuilles, de même trois colonnes allongées d'un arc subdivisé partent d'un bandeau oblong qui est parsemé de quatre-feuilles. Ainsi, l'aspect de la partie supérieure du contrefort répète-t-il celui de la partie inférieure du même mur, mais ici simplement au moyen d'éléments purement architecturaux et grâce à l'emploi de formes beaucoup moins pesantes. Le motif du quatre-feuille est à nouveau répété dans l'arc subdivisé, mais à raison d'un seul par arc. Ainsi, les quatre-feuilles dans la décoration des piliers de contreforts vont en décroissant en nombre et augmentent en légèreté de forme et de contenu. Dans le soubassement, deux rangées de trois quatre-feuilles encadrent des reliefs qui, tout en ayant peu de relief, font saillie sur la surface des murs. Le nombre des quatre-feuilles se réduit à deux dans le bandeau oblong et à un seul dans l'arc du couronnement. Ces quatre-feuilles sont creusés dans la surface même du mur ne laissant voir ainsi que leurs contours ondulés qui se détachent sur leurs lobes sombres.

De même, les éléments de couronnement de la composition architecturale décroissent aussi en nombre tout en augmentant en élan. Les trois grands dais au-dessus des prophètes ont acquis plus de verticalité et de légèreté grâce à de multiples arcs et tourelles. Il y a deux arcs à angle plus aigu et à pente plus raide au-dessus des colonnes auxquelles sont adossées les statues. Et, enfin, un seul arc subdivisé, d'une verticalité encore plus grande, couronne les colonnes allongées. La verticale tripartite que dessinent les statues et les colonnes, reparait dans les trois pinacles qui se plongent dans l'espace. La même importance est donnée ici de nouveau au principe directeur qui préside à la composition architecturale, à savoir, celui de réduire trois éléments à un seul. Derrière les trois pinacles s'élève une pyramide qui forme en quelque sorte le terme et le résumé de l'élément vertical de la décoration tout entière. (Viollet-le-Duc remplaça les pyramides primitives par d'autres à proportions un peu plus escarpées⁸.)

Ainsi, chacun des groupes de petits prophètes et chaque triade de quatre-feuilles à reliefs ne fait pas simplement partie d'un système horizontal continu, mais participe, de plus, nettement à un système vertical tripartite, d'une légèreté toujours croissante, qui meuble d'un bel écran chacun des contreforts. De cette manière, les contreforts semblent dégagés de leur force latente qui se répartit sur les prophètes et les colonnes, conférant ainsi à ceux-ci une valeur effective de forces verticales.

Aux angles des contreforts, six statues de prophètes ont été placées en diagonale afin de les rattacher tant à la face qu'au côté du contrefort, et de créer ainsi une transition entre la façade et les trois portails. (Voir Panofsky, *Op. cit.*, qui donne une excellente analyse de la forme des trois portails⁹.) Néanmoins, les petits prophètes ne servent pas seulement à unifier et à fortifier le schéma architectural. Leur présence charge d'une signification plus riche le décor sculpté tout entier. Placés aux bouts de tout le système des statues, ils y établissent ce qu'on pourrait appeler la sphère de l'Ancienne Loi. Le cycle des petits prophètes et, partant, la sphère de l'Ancienne Loi, est prolongé dans le portail central par les quatre grands prophètes qui, à cause de leur nombre, semblaient tout indiqués pour les côtés intérieurs des contreforts. Ceux-ci forment nettement un lien entre les petits prophètes et les apôtres.

Par conséquent, tandis que toutes les statues placées le long de la zone inférieure de la façade font partie d'un système décoratif homogène, à l'intérieur même de ce système les prophètes et les apôtres se trouvent plus étroitement liés les uns aux autres. Ceux qui prédirent le Messie mènent vers ceux qui furent ses témoins.

La corrélation étroite de forme et de contenu est apparente. D'une part, le choix des quatre grands prophètes et des douze petits prophètes fut très probablement déterminé par la largeur des pans de murs à décorer. D'autre part, leur choix et leur disposition par rapport aux apôtres et au Christ pouvaient être utilisés pour démontrer comment ces saints hommes font partie d'un ordre hiérarchique, premièrement conformément à leur importance relative, deuxièmement selon leur période d'activité. N'ayant fait que prédire, les prophètes sont plus éloignés du

Christ que les apôtres, qui furent ses témoins et ses aides au Jugement dernier. Parmi tous les prophètes, les quatre dont les écrits sont le plus volumineux et, par conséquent, d'une plus grande importance, sont plus près des apôtres. Cet ordre hiérarchique correspond également au cours du développement de l'histoire sainte. Lorsque le fidèle entre par le portail central, il traverse d'abord la sphère de l'Ancienne Loi, il passe ensuite devant les apôtres pour se trouver finalement en présence de la statue du Christ à l'entrée de l'église, et du *Jugement dernier* du tympan.

Ainsi, toute cette répartition implique l'idée d'une progression graduelle tant en importance que dans le temps. Elle rend visible aux yeux du fidèle quelques pensées fondamentales qui avaient déjà été exprimées par les anciens Pères de l'Eglise. Saint Ambroise avait défini le cours de l'histoire sainte dans les termes suivants : « Nous savons selon la Loi qu'il y a ces trois : l'ombre, l'image, la vérité. L'ombre dans la Loi, l'image dans l'Evangile, la vérité dans le Jugement dernier¹⁰. » Saint Grégoire avait interprété la comparaison architecturale d'Isaïe (XXVI, 1 : « Nous avons une ville forte ; la délivrance y sera mise pour muraille et pour avant-mur ») de telle sorte que la place périphérique des prophètes dans le cours de l'histoire sainte se trouve décrite d'une manière graphique : « Ils sont en vérité appelés par le nom avant-mur [*ante-murale*] car tandis qu'ils prédisaient la venue de l'Eternel, ils se tenaient, semble-t-il, devant le mur¹¹. »

Les seize prophètes sont reliés aux douze apôtres non pas tout simplement en vertu de leur disposition et de la similitude de leurs fonctions dans l'histoire sainte, mais aussi conformément au symbolisme médiéval des nombres. 12 divisé par 12, dit Isidore de Séville dans son *Liber Numerorum*, égale 1 ; divisé par 6, 2 ; par 4, 3 ; par 3, 4 ; et par 2, 6. L'addition de toutes ces parties (1, 2, 3, 4 et 6) donne pour résultat 16. Ainsi 12 se trouve relié à 16¹².

En suivant leur ordre d'apparition dans l'Ancien Testament, la série des petits prophètes commence au coin de droite avec Osée et se termine au coin à gauche avec Malachie. Les prophètes sont différenciés d'après leur âge et le type de leur visage ; ils ont cependant en commun leur attitude qui proclame un calme im-

perturbable. Ainsi en fait-on, du point de vue iconographique, des membres d'une communauté idéale, et de celui de la forme, des éléments architectoniques d'une composition architecturale. L'identité de chaque prophète a dû être établie autrefois grâce à son nom peint sur l'étroit rouleau qu'il tient. Elle est corroborée, en outre, par les reliefs qui se trouvent au-dessous d'eux. Chacun des six prophètes placés de biais aux angles, était doté de deux paires de reliefs superposés, une paire devant et l'autre sur le côté du contrefort. Deux reliefs superposés étaient assignés à chacun des autres prophètes.

Tous ces reliefs sont des représentations textuelles de passages choisis dans l'Ancien Testament. Ils illustrent, à la manière d'un abrégé, les trois fonctions principales des prophètes : leurs actes, leurs visions et leurs prophéties. Quelques-uns des prophètes accomplissent des actes symboliques, font appel au repentir, ou condamnent. D'autres ont des visions ou voient le mal réel. Leurs prophéties, consolatrices ou effrayantes, sont représentées.

De même que le Christ et les évangélistes, les théologiens du moyen âge considéraient les écrits des prophètes comme étant de la plus haute importance. Ils voyaient l'accomplissement de leurs prédictions dans l'œuvre de Salut du Sauveur. Georges Durand a, par conséquent, interprété à juste titre plusieurs des scènes placées au-dessous des prophètes comme présageant le *Jugement dernier* du tympan. (Émile Mâle étudie brièvement et plutôt avec scepticisme quelques-uns des reliefs d'Amiens, sans parler de l'importance de leur programme iconographique. Wolfgang Medding ne fait qu'identifier les scènes sans les interpréter¹³.) G. Durand a utilisé, à juste titre, les *Commentaires* de saint Jérôme sur les prophètes — un ouvrage classique du moyen âge — comme source principale pour ses interprétations. Toutefois, il considérerait ces scènes comme une simple accumulation de témoignages ayant trait au tympan central. Il a laissé sans réponse la question importante de savoir si la sélection de ces scènes n'a pu être faite par le docte théologien d'après un plan plus mûrement réfléchi et précis, conférant à chacun des reliefs sa place définie à l'intérieur du schéma général. C'est ce problème que je vais tâcher d'étudier.

Saint Pierre avait défini avec clar-

té la fonction des apôtres et des prophètes par rapport au Christ Juge : « Et il nous a commandé de prêcher au peuple, et d'attester que c'est lui qui est établi de Dieu pour être le juge des vivants et des morts. Tous les prophètes rendent de lui ce témoignage, que quiconque croira en lui recevra la rémission de ses péchés par son nom » (*Actes*, X, 42, 43). Dans ce passage les prophètes figurent comme ceux qui prédisent le Christ Juge et montrent le chemin du possible salut. Leur fonction spéciale comme admoniteurs et avertisseurs de l'humanité a très probablement déterminé d'une manière générale le choix des reliefs placés au-dessous des petits prophètes. Pourtant on peut faire remarquer plus particulièrement que les idées des possibles salut ou damnation ne sont pas confondues fortuitement dans la série complète des reliefs. Elles sont séparées l'une de l'autre suivant un concept clair. Les scènes de droite sont de nature consolatrice ; celles de gauche — et parmi les six statues placées de ce côté se trouvent les quatre prophètes auxquels l'Eternel avait spécifiquement confié la charge de prophétiser la damnation prochaine des méchants — présentent un sombre tableau de détresse entraînée par le péché. (Saint Jérôme insiste sur la lourde tâche confiée à Nahum, à Habacuc, à Malachie et à Zacharie¹⁴.) Il paraît également possible que la lecture des reliefs de chaque côté doit être faite en allant de la périphérie vers le centre, car les scènes qui se font face lorsque le portail central s'ouvre dépeignent la béatitude finale des bons et la chute finale des méchants.

En commençant par l'angle droit voici : selon la volonté de Dieu, Osée épouse une prostituée (fig. 2, droite, relief inférieur ; Osée, I, 2, 3) et de nouveau sur l'ordre de Dieu, il prend pour femme une adultère qu'il convertit à la chasteté (fig. 2, droite, relief supérieur ; Osée III, 1-5). (Tous les passages bibliques cités dans cet article le sont d'après la Vulgate. L'identification des reliefs est basée sur l'ouvrage de Durand¹⁵.) Dans son commentaire sur Osée, saint Jérôme rattache typologiquement les deux actes du prophète au Christ et à l'Eglise provenant des Juifs et des Gentils. Le Christ s'attend à ce qu'Israël (la femme adultère) fasse pénitence et qu'après la conversion des Gentils, elle adopte enfin la vraie foi afin qu'il n'y ait qu'un seul troupeau et un seul berger¹⁶. Il

acceptera la prostituée, bien qu'elle ait précédemment adoré des idoles¹⁷. Au commencement, la série des reliefs est pleine de promesses. Même ceux qui se sont égarés peuvent être sauvés par le Christ. La conversion et le repentir sont les conditions du salut. Ils forment le thème des deux reliefs suivants.

Joël voit que le soleil et la lune se sont obscurcis, tandis que le péché règne sur l'humanité. Ceci le pousse à faire appel à la conversion et au repentir, car « certainement la journée de l'Eternel est grande et tout a fait terrible » (fig. 2, centre, relief supérieur ; Joël II, 10 ff. ; III, 15)¹⁸. Dans le relief inférieur il voit la vigne desséchée et le figuier flétri, et de nouveau, il fait appel au repentir (fig. 2, centre ; Joël I, 12 ff.).

De même que les reliefs se trouvant sous Osée et Joël, les reliefs au-dessous de Joël et d'Amos semblent être liés par une continuité d'idées. Lorsque la prophétie de l'obscurcissement du soleil et de la lune (Joël II, 10) est répétée dans le verset 15 du chapitre III, elle est liée à la prédiction que « l'Eternel rugira de Sion et fera ouïr sa voix de Jérusalem » (*ibid.*, v. 16). Le livre d'Amos commence avec la même prophétie qui est maintenant illustrée par le prophète levant les yeux vers l'Eternel (fig. 2, gauche ; Amos I, 2). Selon saint Jérôme, c'est le Seigneur qui parle à travers les deux Testaments et les Docteurs de l'Eglise, flétrissant ainsi la doctrine des hérétiques¹⁹.

Sur le côté intérieur du contrefort. Amos voit le Seigneur debout sur un mur tenant dans sa main un cordeau (fig. 3, relief supérieur ; Amos VII, 7). Ce mur, rendu beau et fort par le cordeau, symbolise les saints et les apôtres²⁰. Dans le relief inférieur Amos nourrit de figues une brebis (fig. 3 ; *ibid.* vv. 14, 15). Lorsqu'il était berger, il fut choisi par l'Eternel et, par conséquent, a désobéi à un prêtre idolâtre qui lui interdit de prophétiser. Tandis que les deux scènes de Joël illustrent l'appel à la conversion et au repentir, les reliefs au-dessous d'Amos symbolisent des aspects plus positifs du salut : l'enseignement du Seigneur, la construction de l'Eglise et l'appel à un héraut obéissant.

Le motif de l'obéissance est encore plus développé dans le cycle d'Abdias qui commence sur le mur du contrefort opposé. Ce prophète a été identifié par la théologie médiévale

avec le gouverneur de la maison d'Achab²¹. Une série de quatre scènes illustre en détail comment Abdias préfère obéir au Seigneur qu'à ses maîtres terrestres. Il nourrit les prophètes qu'il avait cachés dans une caverne et sauvés ainsi de l'infidèle Jézabel (fig. 4, relief supérieur; I Rois XVIII, 4). Il s'humilie devant Elie lorsqu'il le rencontre (fig. 4 relief inférieur; *ibid.*, v. 7). Il est prêt à obéir à l'ordre de ce prophète de retourner vers le roi et de lui apprendre la présence d'Elie, même au risque d'être tué (fig. 5, droite relief supérieur; *ibid.*, vv. 8-15). Le relief inférieur montre enfin l'accomplissement de cette promesse. Abdias s'agenouille devant le roi, tandis qu'Elie se tient à côté (fig. 5, droite; *ibid.*, v. 16).

Les reliefs au-dessous de Jonas se rapportent à deux effets déterminés de la grâce de Dieu. Jonas vomit par le poisson préfigure la résurrection du Sauveur qui a libéré ceux qui étaient soumis à l'asservissement de la mort et les a conduits en grand nombre vers la vie (fig. 5, centre, relief supérieur; Jonas II, 11)²². Dans le relief inférieur Jonas est assis sous une courge et attend la destruction de Ninive. Au lieu de cela, un ver détruira la courge qui avait protégé le prophète du soleil (fig. 5, centre; Jonas IV, 6-11). Ceci signifie qu'avec le dessèchement imminent de la courge, le soleil de la justice dispersera les ténèbres de Ninive. Avec ses habitants repentants, Ninive « la grande et belle », préfigure l'Eglise et sera sauvée, contrairement à l'attente de Jonas²³. C'est ainsi que se trouve démontrée la miséricorde divine envers les pécheurs repentants.

Les quatre derniers reliefs de droite illustrent, non pas simplement les actions de grâce isolées mais la béatitude éternelle à venir. Une vision et trois prophéties de Michée se rapportent directement au règne du Messie. Le prophète voit l'Eternel dans la tour de Sion, « la Jérusalem céleste, mère des saints » (fig. 5, gauche, relief supérieur; Michée IV, 8)²⁴. « Mais chacun se reposera sous sa vigne et sous son figuier, et il n'y aura personne qui les épouvante » (fig. 5, gauche, relief inférieur; *ibid.*, v. 4). Les reliefs du côté intérieur illustrent les prophéties qu'« elles forgeront leurs épées en hoyaux [fig. 6, droite, relief supérieur] et leurs halberdards en serpes » (fig. 6, droite, relief inférieur; *ibid.*, v. 3).

Ainsi, les dix-huit reliefs de droite

semblent montrer les conditions du salut et présager la grâce divine. Au début, on fait voir l'acceptation possible des Juifs et des Gentils dans le sein de l'Eglise (scènes d'Osée). Cette scène fait suite à un double appel à la conversion et au repentir (scènes de Joël) comme condition nécessaire à l'acceptation de la parole divine, à la construction de l'Eglise et à l'obéissance (scènes d'Amos). Le thème de l'obéissance est traité dans le cycle d'Abdias, qui préfère suivre le Seigneur que veiller à ses devoirs de ce monde. Les scènes de Jonas font allusion à la délivrance de la mort et à la grâce accordée à l'Eglise pénitente. Enfin, on trouve dépeints le ferme établissement du royaume de Dieu et les fruits de la béatitude éternelle.

Il semble qu'il existe une certaine relation entre les reliefs correspondants de part et d'autre. Là où les scènes de droite montrent le possible salut, les scènes de gauche illustrent le mépris de la méchanceté. Le contraste des sujets a trait surtout aux idées générales. Les deux paires de reliefs du côté extérieur et les quatre reliefs placés le plus au fond du côté intérieur, parmi ceux qui flanquent le portail central, semblent être les seuls où ce contraste se rapporte plus directement à la forme et à la signification.

Sous Malachie, à l'extrême gauche, le Seigneur réprimande deux hommes. Méprisant le nom du Seigneur, l'un d'eux le perce avec une lance, tout en lui offrant du pain pollué (fig. 7, gauche, relief supérieur; Mal. I, 7). Ceci signifie que le Seigneur condamne les prêtres indignes qui violent le sacrement et, partant, le Seigneur²⁵. Dans le relief inférieur, le Seigneur flagelle les prêtres qui ont dévié de son chemin (fig. 7, gauche; Mal. II, 1 ff.). Dans ces reliefs, les prêtres pécheurs reçoivent des reproches, tandis que dans les reliefs correspondants, à l'extrême droite, Osée, préfigurant le Christ, est représenté aussi deux fois emmenant des femmes de mauvaise vie afin qu'elles puissent se convertir et se repentir. Les méchants chassés sont directement mis en contraste avec les pécheurs que l'Eglise finira peut-être par accepter.

Un ange force Zacharie à lever les yeux pour contempler la vision d'une femme emportée dans une urne par deux personnages ailés (fig. 7, centre; Zac. V, 5-11). C'est l'Impiété emmenée vers son funeste destin final à

Babylone, lieu du péché éternel, par les Juifs et les hérétiques²⁶. Sur les reliefs correspondants de droite, Joël fait appel à la conversion et au repentir, qui peuvent avoir raison du péché.

Dans les deux reliefs suivants, le Seigneur montre à Aggée son Temple tombé en ruines du fait de la négligence des humains (fig. 7, dr., Agg. I, 3, 4). A droite, l'humanité reçoit l'enseignement du Seigneur à travers les Docteurs de l'Eglise. Dans le relief supérieur du côté intérieur, la maison à plafond, la maison des délices du pécheur, est représentée dans toute sa beauté formant un contraste frappant non seulement avec les ruines du Temple, mais aussi avec la vision d'Amos du mur symbolisant les saints et les apôtres (fig. 8, Aggée I, 4)²⁷. Tandis que les cieux retiennent la rosée et que les arbres se dessèchent; Amos nourrit son troupeau du fruit du figuier sauvage (fig. 8, relief inférieur; Aggée I, 10, 11).

On note aussi un contraste de forme dans la composition des reliefs répartis de chaque côté. A droite, les scènes sont calmes, à gauche elles sont dramatiques. L'attitude d'Osée emmenant les deux femmes exprime le calme, tandis que l'Eternel réprimande les prêtres avec violence. Joël regarde simplement l'obscurcissement du soleil et de la lune, ainsi que les plantes flétries, tandis que Zacharie est forcé par l'ange à contempler une vision. Amos voit simplement l'Eternel, mais l'Eternel force Aggée à regarder la catastrophe survenue au Temple.

Du côté intérieur des piliers des contreforts, deux prophéties de Sophonie dépeignent le *dies irae*. A la fin du monde, un Dieu courroucé parcourt Jérusalem avec une lanterne pour punir tous ceux qui méprisent son commandement (fig. 9, relief supérieur; Soph. I, 12, 13)²⁸. Abdias, en sauvant les prophètes, préfère, cependant, obéir à l'Eternel qu'à la reine. Le relief inférieur montre Ninive habitée par le cormoran et le butor (fig. 9; Soph. II, 14). Formant contraste avec la Ninive repentante du Livre de Jonas, Ninive, ici, ne préfigure pas l'Eglise mais symbolise le monde pécheur²⁹. La scène proclame le règne de l'Antéchrist, lorsqu'il n'y aura plus de foi sur la terre³⁰. Dans le relief correspondant de droite, un Abdias en proie à la crainte de Dieu s'humilie devant Elie.

Le sombre tableau que Sophonie donne de la détresse finale se poursuit devant. Le Seigneur frappe les

Ethiopiens de son épée, car ils sont noyés dans les profondeurs du vice (fig. 10, gauche, relief supérieur; Soph. II, 12)³¹; Ninive est dévastée et tous les troupeaux des nations se couchent sur elle (fig. 10, gauche, relief inférieur; *ibid.*, v. 14); ce sont là deux scènes de la destruction totale des forces néfastes de ce monde, qu'Abdias défie.

Habacuc est le plus réfractaire et le plus pessimiste des prophètes. Il discute amèrement, et même en blasphémant, avec l'Eternel qui le force à mettre par écrit sa vision du destin funeste de Babylone (fig. 10, centre, relief supérieur; Hab. II, 1-2)³². La scène inférieure fait partie du décor traditionnel des lettrines des bibles historiées. Un ange devait saisir le prophète par les cheveux et l'emporter, contre son gré, dans la fosse aux lions pour qu'il puisse nourrir Daniel (fig. 10, centre; Dan. XIV, 32-36). Le manque d'empressement de Habacuc fait pendant à Jonas qui montrait aussi peu d'empressement à se rendre à Ninive, et qui discutait avec l'Eternel au sujet du salut de la cité repentante.

Les quatre derniers reliefs de gauche dépeignent la chute finale du mal. Conformément aux prophéties de Nahum, le destin fatal de Ninive, le monde pécheur³³, est dépeint graphiquement. Dans un profond désespoir, les habitants de Ninive s'enfuyaient de leur ville détruite et « personne ne tourna visage et se repentit » (fig. 10, droite, relief supérieur; Nah. II, 8)³⁴. Formant contraste avec ce relief, la tour de Sion, la nouvelle Jérusalem, est fermement établie. Le relief intérieur illustre la parabole de Nahum de la puissance de Ninive, qui s'écroulera comme des figues tombant d'un arbre qu'on secoue et devenant la proie du démon qui règne sur le monde pécheur (fig. 10, droite; Nah. III, 12)³⁵. En face de ce relief et en contraste direct avec celui-ci, les justes se délectent à manger les fruits de la vigne et du figuier dans l'ère de la félicité finale.

Du côté intérieur, Nahum montre du doigt un vivier d'eau qui est tout ce qui reste de Ninive (fig. 11, gauche, relief supérieur; Nah. II, 8) et il signifie sa malédiction de la ville avec le bruit de son « épée qui brille et de la hallebarde qui étincelle » (fig. 11, gauche, relief inférieur; Nah. III, 1 ff.). Sur le mur opposé on voit la transformation finale de ces deux armes.

Dans les reliefs qui flanquent le

portail central, le contraste entre l'idée du salut et celle de la damnation est exprimé avec beaucoup de force. Ces idées opposées semblent se dégager aussi, quoique dans un contraste moins défini, des autres reliefs des deux côtés. Elles apparaissent également à travers une longue gamme de nuances différentes et variées. Par exemple, parmi tous les reliefs ceux qui sont au-dessous d'Amos, d'Aggée et de Zacharie ont une composition semblable (fig. 2 et 7). Les prophètes prennent place en bas tandis que l'image de leurs visions est figurée dans le médaillon supérieur. Toutefois, l'attitude d'Amos est différente de celle des deux prophètes du côté gauche. Il regarde l'Eternel hors de toute contrainte, pour ainsi dire de son propre gré, alors qu'Aggée et Zacharie sont forcés à lever les yeux et à voir le mal. En outre, les reliefs du côté gauche ont trait surtout à la représentation de visions (voir le relief supérieur au-dessous de Zacharie) (fig. 7)³⁶, de prophéties (voir les reliefs au-dessous de Nahum, fig. 11, côté intérieur, relief supérieur, et au-dessous de Sophonie, fig. 9 et 10)³⁷, et des manifestations mêmes du mal (voir les reliefs au-dessous d'Aggée fig. 7 et 8, et de Malachie, fig. 7)³⁸. Autrement dit, ils insistent sur la substance même des avertissements et des condamnations prophétiques. Du côté droit, l'accent est porté sur la représentation des prophètes eux-mêmes se vouant aux actes qui symbolisent le possible salut (voir les reliefs au-dessous d'Osée, fig. 2, d'Abdias, fig. 4 et 5, et de Jonas, fig. 5, scène supérieure)³⁹. Enfin, on peut remarquer qu'à gauche, l'attitude du Seigneur est dramatique, sinon courroucée, tandis qu'à droite on le voit calme. (Du côté gauche, il réprimande sévèrement les prêtres, Malachie, fig. 7; il force Aggée à lever les yeux vers les ruines du temple, fig. 7; parcourt Jérusalem d'une façon courroucée, Sophonie, fig. 9; tue les Ethiopiens, Sophonie fig. 10, et force Habacuc à inscrire sa vision, fig. 10. A droite, le Seigneur apparaît simplement devant Amos, fig. 2 et 3, et Michée, fig. 5⁴⁰.)

Le contraste entre les reliefs du devant des contreforts est dégagé avec le plus de force dans les quatre scènes les plus extérieures ainsi que dans les quatre du centre. Il est même possible que, tout en appartenant à tout cet ensemble, ces scènes se rapportent en même temps aux tympans

des trois portails. A l'extrême droite, la préfiguration de l'Eglise sortie des Juifs et des Gentils peut se rapporter au *Couronnement de la Vierge* qui est aussi l'Eglise. A l'extrême gauche, la réprimande des prêtres indignes peut se rapporter par contraste à saint Firmin, prêtre modèle. (Ceci n'est pas une hypothèse arbitraire, car le verset qui suit la condamnation des mauvais prêtres donne une description du prêtre tel qu'il devait être : « La loi de vérité a été dans sa bouche, et il ne s'est point trouvé de perversité dans ses lèvres; il a marché avec moi dans la paix et dans la droiture, et il en a détourné plusieurs de l'iniquité », Mal. II, 6⁴¹.) La chute des pécheurs et la félicité des justes au centre est nettement apparentée au *Jugement dernier*.

Dans tous les reliefs, les péchés et leur punition inévitable sont représentés à la droite du Christ, tandis que le salut est promis à sa gauche. Ceci semble être en contradiction avec le symbolisme habituel de la répartition des scènes, car le Christ dit : « Et il mettra les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche » (Mat. XXV, 33). Toutefois, cette règle n'est pas d'une rigueur absolue pour l'expression de la pensée médiévale. Saint Jérôme déclare que si quelqu'un regarde de l'est vers l'ouest (comme le fait le Beau Dieu) le nord est à sa droite, mais ce qu'on appelle le côté droit est en réalité plutôt le côté gauche⁴².

Les reliefs au-dessous des douze petits prophètes font diverses allusions au prochain salut ou à la damnation future de l'humanité. Lorsque le fidèle entre par le portail central, il passe devant les quatre grands prophètes. Leur emplacement semble avoir été déterminé par le sens des reliefs qui se trouvent au-dessous des statues. Isaïe et Ezéchiel ont les places les plus privilégiées auprès des apôtres, parce que leurs reliefs forment un lien nettement défini entre l'ère de l'Ancienne Loi et celle de la Grâce. Les reliefs extérieurs, au-dessous de Daniel et de Jérémie, se rapportent encore au péché et au châtiment. De nouveau, les scènes semblent avoir été choisies et placées de telle sorte qu'elles puissent faire partie d'un système d'idées grâce à des correspondances bien déterminées entre des reliefs soit contigus, soit opposés.

Parmi les reliefs extérieurs, les deux supérieurs forment contraste l'un avec l'autre. Daniel semble avoir

été enterré dans la fosse aux lions à cause de la jalousie humaine, mais il pourra en sortir indemne grâce à sa foi (fig. 11, centre, relief supérieur; Dan. VI, 16, 17). Jérémie, suivant les ordres reçus de l'Eternel, enterre une ceinture près de l'Euphrate (fig. 6, centre, relief supérieur; Jér. XIII, 3-11). Celle-ci sera pourrie lorsqu'il la retirera, car elle symbolise l'orgueil de l'idolâtrie.

Les deux reliefs inférieurs se complètent mutuellement. Daniel interprète l'écriture sur le mur comme la chute imminente de Balthasar qui symbolise l'Antéchrist (fig. 11, centre, relief inférieur; Dan. V, 17-28)⁴³. Le mauvais roi va mourir, puisque dans sa gloriole il aura fait un mauvais usage de sa puissance terrestre. Au côté opposé, un faux prophète s'apprête à rejeter le joug que, sur l'ordre de l'Eternel, Jérémie avait posé sur son cou (fig. 6, centre, relief inférieur; Jér. XXVIII, 10-17). Jérémie prédit la mort imminente du menteur qui a fait un mauvais usage de son pouvoir spirituel.

La vision d'Ezéchiel des deux roues placées l'une dans l'autre⁴⁴, et les deux Séraphins aux côtés de l'Eternel, dans la vision d'Isaïe, symbolisent la fusion des deux Testaments (fig. 11, droite, relief supérieur, et fig. 6, gauche, relief supérieur; Ez. I, 15-16; Isa. VI, 1-3)⁴⁵. Ces deux visions dégagent les liens qui rapprochent l'ère de la Loi de celle de la Grâce, et ceci à l'endroit précis même où le cycle des prophètes prend fin et où va commencer la série des apôtres.

Les reliefs inférieurs, au-dessous d'Ezéchiel et d'Isaïe, eux aussi, se font pendants, car ils ont trait à la fonction des prophètes et des apôtres, ce qui crée entre eux un lien de plus. A gauche, le Seigneur se tient debout comme l'architecte à côté de son sanctuaire (fig. 11, droite; Ez. XL, 3). Pour le bâtir il emploie des prophètes et des apôtres. La baguette à mesurer qu'il tient symbolise le don de la prophétie et le fil à plomb est un instrument employé par les prophètes et les apôtres pour la construction du sanctuaire⁴⁶. De l'autre côté, un ange purifie les lèvres d'Isaïe avec un charbon ardent afin qu'il soit digne de devenir le messager de Dieu. Aussitôt après, il entend le commandement : « Va », (fig. 6, gauche; Is. VI, 5-9). Peut-on voir dans cette scène une préfiguration de l'appel des apôtres? Les pinces tenant le charbon ont été interprétées

comme un symbole des deux Testaments⁴⁷. Ainsi, ces quatre scènes ont-elles été choisies pour marquer la place particulière où, à l'ère de l'Ancienne Loi, vient succéder celle de la Grâce.

Les quatre scènes extérieures semblent, en même temps, former contraste avec les quatre scènes qui se trouvent plus près de l'intérieur. Tandis qu'Ezéchiel contemple une vision céleste, Daniel, dans la fosse aux lions, est en proie à la souffrance. Tandis que l'Eternel est en train de bâtir le sanctuaire, qui symbolise le ferme établissement de son royaume spirituel, Daniel fait la prédiction à Balthasar de la chute de son royaume terrestre. Tandis que le Christ en gloire siège sur le trône, la ceinture, symbole de l'orgueil de l'idolâtrie, se met à pourrir dans la terre. Isaïe est purifié par un ange, alors que Jérémie est insulté par le faux prophète. Le charbon ardent semble faire mal à Isaïe, mais pour la bonne cause, alors que Jérémie apparaît délivré du joug, mais au nom d'un dessein malfaisant. Ainsi ces huit reliefs semblent être entremêlés pour former un système d'idées complexe mais cohérent.

Les sculpteurs de ces quarante-quatre reliefs (ou peut-être l'artiste qui en a fourni les dessins) ont pu trouver les modèles de quelques-uns d'entre eux dans les Bibles enluminées. Toutefois, étant donné la sélection très particulière des scènes représentées, le sculpteur, dans la plupart des cas, ne saurait avoir eu recours à des miniatures, même si telle avait été son intention. Il lui fallut résoudre quelques problèmes de composition précis et spéciaux, et il s'est acquitté de cette tâche à la perfection. Tout d'abord, malgré la forme compliquée des cadres à quatre-feuilles, les scènes à personnages ne semblent jamais avoir été forcées à l'intérieur des cadres. Au contraire, on s'est servi de la moulure la plus interne de ces cadres comme d'un souple contour intermédiaire entre la composition et ses limites. Les scènes à personnages pouvaient empiéter sur le cadre, échappant ainsi à toute impression de contrainte, tandis qu'une partie de la moulure demeurant visible servait à rappeler la proximité de l'encadrement véritable. D'autre part, dans les scènes comportant des éléments de décor, une harmonie a toujours été établie entre ceux-ci et le cadre cur-

viligne. Enfin, on ne trouve aucune répétition stéréotypée dans la représentation des prophètes en contemplation devant des visions. Un type de composition montre les prophètes et les visions dans le même médaillon, avec toutes les variations possibles dans les attitudes des prophètes. Tandis qu'Ezéchiel, absorbé dans une profonde contemplation, ne voit les deux roues qu'en esprit (fig. 11), Isaïe et Michée tournent vraiment les yeux vers leurs visions (fig. 5 et 6). Amos touche d'un geste familier le bras du Seigneur qui se tient debout sur le mur (fig. 3). D'autre part, ainsi qu'il a été indiqué précédemment, un autre type de composition réunit deux médaillons superposés en une seule unité iconographique, en plaçant la vision dans le médaillon supérieur et le prophète dans celui du dessous. Là encore, les attitudes des prophètes sont variées. Zacharie lève la tête suivant le geste de l'ange, tandis qu'Aggée se tient encore la tête dans la main comme s'il n'avait pas été complètement touché par la grâce de l'Eternel (fig. 7). Amos dirige son regard droit vers l'Eternel qui fait résonner sa voix de Jérusalem, et son regard semble percer les deux cadres qui séparent le prophète de sa vision (fig. 2).

Même dans les cas où les deux reliefs superposés ne forment pas d'ensemble iconographique, ils ont souvent été composés quand même comme une seule unité. Un principe important et qui semble avoir été méthodiquement appliqué à travers toute la composition est celui de l'équilibre entre la direction donnée à un personnage du médaillon supérieur et la direction toujours opposée du personnage du médaillon inférieur. Ne pourrait-on pas en conclure qu'un seul et même maître a dû se voir confier la tâche de la mise en pages de toutes ces compositions? La qualité différente des reliefs pourrait alors être attribuée à la diversité des sculpteurs qui furent chargés de les tailler. Ainsi, aucune impression de désordre ne se trouve créée par la richesse et la variété des reliefs, qui ont constamment été soumis au contrôle d'une part des idées directrices sous-jacentes et, d'autre part, de certains principes rigoureux réglant le jeu de la composition.

La représentation des prophètes d'Amiens peut revendiquer une place unique et importante dans l'évolution de ce thème, malgré des différences

évidentes dans la qualité artistique des statues et des reliefs. Allant à l'encontre d'une vieille et forte tradition iconographique, les prophètes ne présentent pas aux fidèles les prophéties peintes ou sculptées sur les rouleaux qu'ils tiennent. En d'autres termes, les textes écrits ne sont plus intimement liés aux statues des prophètes mais sont illustrés séparément au-dessous d'eux. Cette nouvelle mise en pages convenait parfaitement au but poursuivi qui était celui de dissimuler de plus grandes surfaces murales verticales. Mais, de plus, non seulement les textes écrits devenus visibles étaient, par conséquent, doués d'une plus grande force de conviction, mais encore la séparation de genre (prophètes) et d'espèces (scènes des reliefs) rendait la signification des sujets représentés plus compréhensible. Ceci a permis de représenter, en dehors et en plus des prophéties, des visions et des actes symboliques, et de montrer les prophètes dans des rôles et des attitudes variés, et surtout à l'intérieur de scènes multiples et bien définies. Cette somme de possibilités accrues fut exploitée à fond, car deux scènes et, aux coins, jusqu'à quatre scènes, ont pu être reliées à la statue d'un seul prophète.

Se tenant devant les prophètes, les plus instruits des fidèles n'étaient plus invités à lire, d'une façon additive, une prophétie après l'autre. Avant même d'examiner chacun des reliefs de près, ils pouvaient embrasser du regard un ensemble impressionnant de scènes à personnages, un système général dont les différentes parties étaient reliées les unes aux autres. Les diverses « espèces » se

présentaient aux fidèles dans toute leur variété au niveau même de l'œil. Ils ne devaient lever les yeux que pour contempler le « genre », l'unité des prophètes. Cette unité était faite d'une part de la similitude, du calme et de la stabilité de leurs attitudes, et d'autre part de l'idée de leur vertu formant contraste avec les petits personnages posés sous leurs piédestaux qui, symbolisant les vices, étaient dépourvus de pouvoir du fait de leur taille réduite et de leur emplacement. Ainsi, l'idée essentielle des seize prophètes est faite de deux composants : les statues et les reliefs, l'un formé par le commun dénominateur d'attitudes analogues et de la valeur morale, l'autre par la variété d'espèce.

La représentation de prophètes et de scènes de quatre-feuilles, ainsi que leur emploi à la fois pour donner plus de force à la composition architecturale et pour la charger d'un sens plus riche, sont des éléments vraiment nouveaux et riches d'enseignement du décor sculpté de la façade occidentale d'Amiens. Les douze petits prophètes établissent un lien entre les différents groupes de statues, et, en conjonction avec ceux-ci, unifient et dissimulent les murs. En outre, ils ont été appliqués à la tâche de procurer un écran vertical aux piliers des contreforts. En même temps, ils donnent à la façade même une signification particulière, à savoir celle de l'ère de l'Ancienne Loi. Les quatre grands prophètes continuent cette sphère en la portant vers le portail central, accentuant ainsi l'importance plus grande de celui-ci vis-à-vis des portails latéraux. Les médaillons sous les petits prophètes se rapportent, à

travers leur variété riche mais ordonnée, à l'idée du salut ou de la damnation impliquée dans le *Jugement dernier*. Les médaillons qui se trouvent sous Isaïe et Ezéchiel expriment la parenté des prophètes et des apôtres. Ils lient les autres reliefs au cycle des vertus et des vices qui se développe au-dessous des apôtres, ce qui situe avec plus de force le bien et le mal dans le domaine moral.

En entrant dans l'église par le portail central, le fidèle avance vers la véritable commune des apôtres, après avoir passé d'abord devant la commune idéale des prophètes, qui ont vécu et prophétisé à des époques différentes, tout en se servant des des buts identiques. Lorsque le fidèle atteint enfin la porte, il est confronté par le Christ, figure centrale vers laquelle mènent à la fois les prophètes et les apôtres. De sa main qui bénit, le Christ admet le croyant à l'église. Au tympan, au-dessus de lui, la scène eschatologique du *Jugement dernier* se déroule, telle une promesse ou un avertissement au fidèle. La signification des deux personnages, le Beau Dieu et le Christ Juge, à l'entrée même de l'église, qui, selon la théologie du moyen âge, était l'image terrestre de la Cité de Dieu, ne peut être mieux expliquée que par les paroles mêmes de saint Jérôme : « Mais Il était debout dans la porte, car par Lui nous arrivons au Père, et sans Lui nous ne pouvons entrer dans la Cité de Dieu, de façon qu'Il puisse admettre les vertueux et rejeter les indignes ; car dans la porte se trouve le jugement ⁴⁸. »

ADOLF KATZENELLENBOGEN.

PINTURICCHIO AND THE EYCKS

It is never vain to devote oneself to the discovery of the interrelations between Flemish and Italian art. Although it is obvious that Italian sources were more fruitful, influencing factors have actually been numerous in both directions.

A new and rather unexpected document should be added to the dossier. What a surprise to find that Pinturicchio has copied one of Van Eyck's masterpieces! And what a masterpiece! One of the most famous in the history of illumination, the lovely page of the Turin *Book of Hours* attributed to Hubert Van Eyck, where one can see Duke William of Bavaria and his train of horsemen at the sea-shore (fig. 1 and 2).

The manuscript having been destroyed at the time the National Library of Turin caught fire in 1904, one has to rely on the authoritative opinion of the great art historians who once saw the original: Durrieu, Hulin de Loo, August Vermeylen¹. All emphasize the amazing qualities of that masterpiece made for Duke William of Bavaria-Hainaut-The Netherlands, deceased in 1417.

A photograph can alone give us now an idea of the beauty of the lost original, residing in great part in the vast landscape which depicts a passing sight of nature: "The black and white clouds with which the sky is strewn, the dark tone of the sea and the foamy waves clearly indicate the end of a heavy storm. The slanting sun rays on the sand of the beach, illuminate small microscopic figures and cast their shadow on the ground²."

Let us briefly retrace what is known of the history of the manuscript which seems to have passed on to the widow of Duke William, Mar-

guerite de Bourgogne, who died on March 8, 1441. The most important of the heirs was Duke Philip the Good, but it has been pointed out that the *Book of Hours* was not listed in the 1467 Inventory of the Bourgogne Library.

Trace of the manuscript is then lost and does not reappear before 1720, the date under which it is found mentioned among the gifts made by Victor-Amédée, King of Sardinia, to the Library of the Turin University.

When did this valuable work pass into Italy? There is nothing definite in this connection. It may be assumed that it was already there at an early date. Hulin de Loo hardly considers it likely that it had been acquired by a Duke of Savoy in the XVII or XVIII Century, and he adds: "On the other hand we know that other similar works reached them by inheritance in the XV or XVI Centuries."

If this admirable page was indeed copied by Pinturicchio, as the present study aims at showing, it was in Italy in the first years of the XVI Century—in any case before 1505, the date at which the Italian artist executed the first fresco of the decorative series in the Libreria Piccolomini, at Siena.

It was on June 29, 1502 that Pinturicchio, receiving the commission for this important decoration, agreed by contract to do "all drawings of the various episodes in his own hand, both on cartoons and on the walls." (This contract is preserved at the Archivio detto Rogiti di Ser Francesco di Giacomo di Montalcino³.)

The subjects, details of which were furnished to the artist, have been borrowed from the life of Aeneas

Silvius Piccolomini, who became Pope under the name of Pius II, and the ensemble was undertaken at the request of his nephew, Francis Piccolomini, himself raised to the pontificate in 1503, which slowed down the execution of the work; it was actively resumed only in 1505.

It is high time to turn to the two works themselves, without lingering on assumptions which endeavor to bring evidence of the appearance of the *Hours* of Turin on the peninsula as early as in the XV Century, and which will be brought into our discussion merely as a footnote.

The composition that interests us is the first of the series and represents the departure of the young Aeneas Silvius for the Council of Basel as secretary to Cardinal Capranica (fig. 3).

The boat carrying the prelate and his entourage almost perished in a storm, as related by Aeneas Silvius in a letter of 1456. It is quite easy to measure the danger which William of Bavaria escaped in similar circumstances, as evidenced by the joining of his hands in a thankful prayer on the beach of Zeeland where he had just landed.

The resemblance between the two masterpieces is so striking that it is surprising they have never been pointed out.

On either work a procession of noblemen on horseback, riding from left to right, along the sea-shore; the vertical shape of the framing affords a high horizon—vast area of water and cloudy sky.

Among the principal characters one can distinguish several portraits such as, for instance, that of one of

the noblemen mounted on a white horse, who is shown in a conspicuous position in the foreground. The one that follows makes his horse circle around.

The ground is strewn with flowers. Only one dog occupies the foreground in the fresco, whereas there were several in the illumination.

These similarities—in the subject, the general lay-out, the seascape—very noticeable in the finished painting, are even more emphasized in a preparatory drawing, kept in the Uffizi, at Florence, and sometimes attributed to young Raphael on the word of Vasari (fig. 4)⁶.

The group of horsemen advances in the foreground on a raised area, distinctly separated from the shore below the level. To the right, this arrangement is emphasized by a mass of verdure, whereas on the left, the softly undulating dunes picture the shore of the Northern sea. Tiny episodic figures can be distinguished on the edge of the water.

A town—hardly visible on the model—takes on more importance in the Siene work, and the same is true of the ships treated on a larger scale by the disciple. One can see that the dark sail of the main ship occupies about the same space as the unfolded banner in the Flemish work.

Van Eyck represents, in contrast

with and opposite the moving group, several characters on foot coming from the right to meet the retinue in order to pay homage to the Duke, among them an old man kneeling in the foreground. These figures are replaced in the Italian works by three soldiers preceding the men on horseback and marching at a fast pace. However, the place occupied in the composition by these figures reveals a transposition of the model.

It even seems that the old man whose angular silhouette is so curiously twisted, might have served as inspiration for the man seen from the back and drawn according to a geometrical pattern, which permits to draw a closer relationship in pure form between the two works.

If one is curious enough to search that which in the general composition escapes Italian tradition, one finds that the novelty is less in the disposal of figures than in the conception of the landscape. In general, when Italian artists illustrate a scene at the seashore, the beach is seen in a foreshortening, that is to say, the water and the earth divide the width of the painting but never as here the depth. (A few examples: A. Lorenzetti, *Miracle of St. Nicholas of Bari*, at the Uffizi, in Florence; Antonio Veneziano, *Miracle of St. Ranieri*, at Pisa, in the Campo Santo at Pisa, Van Marle, t. III, fig. 445; Anonymous Veronese drawing of the XV

Century, also at the Uffizi, Van Marle, t. VII, fig. 198⁵.)

How shall we conclude? The interest in this little discovery is twofold.

On one hand it allows to throw new light on the history of the valuable manuscript and to establish with certainty that the *Hours* of Turin were indeed in Italy as early as prior to 1505.

One could even suggest the assumption of an inheritance by Amedeus of Savoy, brother-in-law of Marguerite de Bourgogne widow of Duke William, deceased in 1441. At that time, Aeneas Silvius Piccolomini was, at Basel, the secretary of the pontifical curia, Amedeus of Savoy having become Pope under the name of Felix V⁶. On the other hand, this new proof of the many interchanges between Italian and Flemish painting, brings out the prestige which the art of the Van Eycks still enjoyed in Italy at the dawn of the XVI Century.

It is a fine monument to the glory of the Flemish illumination of the early XV Century to have been able to serve as a model, at the peak of the Renaissance, to one of the most fascinating Italian artists in the creation of a masterpiece destined to illustrate the pageantry of the old Siene work.

SUZANNE SULZBERGER

6. For the history of the manuscript, see HULIN DE LOO, *Op. cit.*, 76. It should be assumed that the work remained in the hands of Marguerite de Bourgogne but includes illuminations which were added at a later date and which the learned author considered as having been done in the Hainaut region around 1450. Our assumption leads us to venture a later date for these additions. At the death of the Duchess in 1441, the treasure passed by inheritance into other hands. One might be tempted to suggest the name of

Cardinal Albergati, patron of Aeneas Silvius Piccolomini in 1435 and 1436, at the time when he negotiated the Arras Peace, riding across the entire country, traveling back and forth from Cologne to Tournai. He was personally acquainted with Jan Van Eyck who, in the course of another trip, in 1431, made a marvelous portrait of him drawn *ad vivum*. But Amedeus of Savoy, spouse of Marguerite de Bourgogne's sister, appears as an even more interesting intermediary. He could very easily have inherited the *Hours* of

Turin in 1441, that is to say at the time when, by a curious coincidence, the same Aeneas Silvius found himself at his service, at Basel, as secretary to the pontifical curia. Can one not assume that this jewel could have been offered to or put at the disposal of the future Pope Pius II who would then have in turn transmitted it or pointed it out to his nephew Francis Piccolomini, the very one who in 1502 ordered from Pinturicchio the decoration of the Libreria? (*Op. cit.*).

DEUX COPIES DE LA *NOCE JUIVE DANS LE MAROC* DE DELACROIX

Il existe deux copies très intéressantes du célèbre tableau de Delacroix représentant une noce juive à Tanger, au Maroc. La première, qui date de 1841, année où le tableau original fut exposé au Salon, a été peinte par Louis de Planet, un disciple presque oublié et pourtant fort compétent et fidèle, de Delacroix. L'importance de cette copie est due avant tout au fait qu'elle fut exécutée sous la surveillance de Delacroix et suivant ses directives les plus détaillées. Celles-ci, notées avec beaucoup de soin et conservées par de Planet, fournissent de rares précisions sur la conception artistique et la méthode technique qui ont présidé à l'exécution de ce tableau. La deuxième copie est l'œuvre d'un artiste de taille : Renoir lui-même (fig. 1). Outre la valeur intrinsèque de ce beau morceau de peinture, celui-ci nous offre une preuve éloquente de l'influence exercée par Delacroix sur les Impressionnistes, en même temps que de la continuité de la tradition orientaliste dans l'art français. Quant au tableau original, *Une Noce juive dans le Maroc*, il appartient à la catégorie assez rare d'œuvres d'art dont nous pouvons suivre de près l'élaboration, à travers

toutes les étapes de son développement.

L'histoire de la *Noce juive* de Delacroix est bien documentée par une série de témoignages aussi bien littéraires que picturaux. Le 2 janvier 1832 le peintre arrive à Tanger pour un séjour qui devait constituer une des périodes les plus actives et les plus fructueuses de sa vie tout entière. (On sait que Delacroix se rendit au Maroc comme membre d'une mission diplomatique française présidée par le comte de Mornay, qui tirait quelque orgueil de son double rôle de diplomate et de mécène¹.) Le 21 février, à la recherche de scènes riches en couleur locale, Delacroix va assister à une noce juive, conduit par un drogman du consulat de France, Abraham ben-Chimol, dont la famille indigène juive avait rendu de grands services au gouvernement français depuis plusieurs générations. (Le ben-Chimol cité par Foucauld était le fils d'Abraham, Haim, mort en 1906, qui était employé au consulat de France en qualité de drogman et de diplomate. Son frère Moïse et lui-même n'ont laissé aucun descendant, mais des petits-enfants des filles d'Abraham habitent encore à Tanger. L'un d'eux, M. Isaac R.

Toledano, que j'ai pu joindre grâce à l'aimable intervention du consulat de France à Tanger, a bien voulu répondre à mon enquête au sujet de l'histoire de sa famille².) Pendant le séjour de Delacroix au Maroc, ben-Chimol lui a servi de guide fidèle et, à plusieurs reprises, de modèle. Le concours dévoué du drogman a ouvert à l'artiste les portes des demeures particulières et lui a valu une connaissance des coutumes locales bien supérieure à celle que les voyageurs étrangers sont ordinairement à même d'acquérir.

On trouve de nombreuses mentions des événements qui ont servi d'inspiration à la *Noce juive*, éparpillées à travers la correspondance de Delacroix ainsi qu'à travers son Journal de voyage. Le 23 février, il fait allusion à cette noce en écrivant à un ami auprès de qui il vante la beauté des femmes juives et le pittoresque de leurs vêtements; et il ajoute avoir assisté à plusieurs de leurs cérémonies (voir p. 270 le texte en question)³. Le Journal donne une description détaillée de tout ce dont il fut le témoin⁴.

S'étant difficilement frayé chemin à travers la foule des invités qui se pressait devant la maison de la ma-

riée, l'artiste pénétra dans la cour où on était en train de préparer les diverses réjouissances.

Enchanté par ce spectacle dynamique, il a dû commencer à prendre des notes sur place, car, en dépit de la qualité remarquable de la mémoire visuelle de Delacroix, on doute qu'il ait pu retenir jusqu'à son retour à la maison des observations aussi fidèles et aussi minutieuses que celles qu'il a inscrites au sujet de certains types féminins, de leurs attitudes ainsi que de la distribution des couleurs et des ombres à l'intérieur de cette scène (voir p. 270 le passage du texte en question de Delacroix).

L'attention de Delacroix fut attirée par un groupe de musiciens qui jouaient et chantaient, assis tous devant le mur du fond, sur de petits tapis (fig. 2). Ayant toujours porté un vif intérêt à la musique, le peintre examine leurs instruments : un violon à deux cordes, une guitare orientale et un tambourin basque. Aux sons de cet accompagnement, chacune des jeunes danseuses s'avance pour exécuter, à tour de rôle seulement, une danse avec des improvisations variant suivant ses capacités. Plus une danseuse est adroite, mieux elle réussit à limiter tout le mouvement à la partie inférieure de son corps, tandis que le buste demeure immobile. Elle se meut contournant son corps d'abord lentement, ensuite de plus en plus vite, à peine levant ses pieds du sol. Elle tient une écharpe de soie dans ses mains, levant un bout de celle-ci bien haut au-dessus de sa tête qu'elle garde timidement penchée tout le long de la représentation⁵.

Delacroix a dû chercher en vain la mariée jusqu'à ce qu'on lui ait donné l'explication de son absence. Pendant que les musiciens jouent et chantent, pendant que les invités vont et viennent, elle reste dans sa chambre, allongée sur son lit et portant un gros vêtement de toile qui la cache presque entièrement à la vue. Ce n'est que le soir que commence la cérémonie de sa parure, et le peintre revient pour y assister et en faire des croquis (fig. 3).

Après l'avoir parée d'un costume aux broderies riches et savantes, on place la mariée sur une table, on farde son visage, on passe au henné ses mains et ses pieds, et on la couronne d'une coiffure en forme de mitre. Des femmes plus âgées assistent à la toilette de la mariée,

tenant des bougies allumées ou jouant de petits tambourins de différentes couleurs. Les yeux fermés — car il porte malheur de les ouvrir — la mariée est conduite alors dans la maison du marié, précédée de jeunes gens portant des torches, et suivie par les femmes. A son entrée la mariée est accueillie par sa belle-mère qui la conduit vers un dais nuptial. C'est là qu'elle passera le restant de la nuit en compagnie de sa mère, car la cérémonie religieuse ne doit avoir lieu que le lendemain matin⁶.

Il n'est guère probable que l'artiste ait pu faire un dessin de la cour au moment où celle-ci était encore pleine d'invités. En tout cas, le fond, tel qu'il apparaît dans la peinture finale, est tiré de l'étude à l'aquarelle de la cour déjà vidée de toute l'assistance et ne comptant qu'un seul personnage (fig. 4), tandis que certains détails architecturaux se retrouvent dans des croquis exécutés deux mois plus tard. Les notations de couleurs qu'on aperçoit sous l'aquarelle font penser qu'un simple croquis à la mine de plomb fut fait sur place alors que la couleur à l'aquarelle ne fut posée que plus tard. Delacroix a souvent appliqué cette méthode du développement ultérieur d'un rapide croquis préliminaire.

La cour est formée par les murs extérieurs de quatre pièces longues et étroites. Dans les maisons marocaines, les pièces et, par conséquent, la cour ne sont pas toujours strictement rectangulaires. Une comparaison de l'étude préliminaire avec le tableau indique que l'artiste a introduit dans l'architecture de la cour une symétrie que celle-ci n'avait pas à l'origine, ayant apparemment senti qu'une scène tumultueuse se dégagerait mieux sur un fond symétrique. Il a distribué les nombreuses *dramatis personae* (il y en a plus de trente) de telle façon que la présence de la grande foule, tout en étant suggérée, ne porte pas atteinte à la grandeur de la composition. En fait, le rythme observé dans le groupement des personnages constitue un des plus beaux aspects de ce tableau.

En peignant la *Noce juive*, Delacroix a fait emploi à profusion de la vaste documentation sur le costume indigène qu'il avait réunie au cours de son voyage au Maroc⁷. Il y avait autant de Maures que de Juifs parmi les invités de la noce, chacun vêtu à sa façon. Les Maures ont des vêtements de couleur claire, des pantoufles d'un jaune vif, et ils sont

coiffés de turbans. Les Juifs, conformément aux restrictions que l'ancienne loi maure leur imposait⁸, portent des habits de couleur sombre, avec la plupart du temps des vêtements de dessus noir ou bleu foncé aux ceintures brun rouge, des pantoufles noires et des calottes également noires. Delacroix a mis à profit le costume des Juifs pour faire ressortir l'orgie de couleurs envirognante. Ces tons sombres ont dû plaire également à Renoir qui, contrairement à certains autres Impressionnistes avait un penchant pour le noir. Dans une conversation avec Vollard, le sujet de la couleur noire ayant été abordé, il l'appela « la reine des couleurs » et cita l'opinion du Tintoret qui faisait du noir la plus belle de toutes les couleurs⁹.

Formant contraste avec la simplicité de l'habillement masculin, le costume de la femme marocaine juive est très coloré et chargé. Louis de Chénier, à l'époque consul de France au Maroc, écrivait en 1787 que « les femmes des Juifs du Maroc sont en général bien faites, belles, ont un beau teint et de très beaux yeux. Elles adorent s'habiller¹⁰ ».

La robe de cérémonie consiste d'un dessous blanc au corsage brodé, qui dépasse sous une jaquette à manches courtes, ayant l'air d'un boléro. La jupe est faite d'un tissu à bordure brodée. On la porte drapée autour de soi et retenue par une ceinture ornée. Tout comme sa voisine maure, la femme juive porte des pantoufles rouges sans bas, et elle aime à se parer de nombreux bijoux : des bagues, des bracelets, des perles de couleur, de longues boucles d'oreille. Sa coiffure est composée d'une espèce de diadème auquel un voile est attaché, ou bien, tout spécialement pour les noces, elle consiste en ce que Delacroix décrivait comme un tissu empesé placé au-dessus d'un turban haut et gracieux (fig. 5). On se farde beaucoup, ce qui fait un peu théâtre, mais augmente la beauté des femmes indigènes, à en croire l'opinion quasi unanime de voyageurs de nombreux pays.

Pendant son séjour au Maroc, Delacroix a travaillé fiévreusement, s'efforçant de capter dans les pages de ses albums de croquis tout ce qu'il était humainement possible de cueillir du monde pittoresque qui l'entourait. Pourtant, la crainte lui venait souvent que, malgré tous les croquis amassés, il ne pourrait retenir les scènes captivantes qui se déroulaient sous ses

yeux : « Loin du pays où je les trouve, ce sera comme des arbres arrachés de leur sol natal ; mon esprit oubliera ses impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et qui vous assassine de sa réalité ¹¹. »

Ces craintes étaient bien superflues, car ses études marocaines sont devenues une source inépuisable d'inspiration pour Delacroix jusqu'à la fin de sa vie. « On reste toujours l'homme de son voyage de jeunesse », disait André Joubin. Même parmi les dernières toiles de Delacroix peintes peu de temps avant sa mort (1863), on trouve des sujets suggérés par son expérience marocaine. On le proclamait en général comme le peintre par excellence du Maroc. Lorsque Dehondencq alla vivre en Afrique du Nord, consacrant la plupart de ses travaux à l'interprétation picturale du Maroc, un critique célèbre lui dit carrément de ne pas se mêler du domaine où Delacroix régnait en maître ¹².

Les peintures basées sur le témoignage oculaire des cahiers de croquis, tout en gardant la fraîcheur et l'authenticité convaincante d'impressions prises sur le vif, ont atteint une maturité et un fini si particuliers grâce au processus d'organisation et de synthèse que l'artiste leur faisait subir à l'atelier. Comme ses autres tableaux exécutés après 1832, elles montrent combien la palette de Delacroix est devenue plus brillante et à quel point sa vision tout entière a été modifiée sous l'influence de son voyage au Maroc ¹³.

La première mention d'*Une Noce juive dans le Maroc* se trouve dans une lettre écrite par Delacroix le 9 novembre 1837 à de Vèze, un connaisseur et collectionneur : « J'ai avancé le tableau que je destine à M. Maison : j'en suis assez satisfait et j'espère que vous n'en serez pas mécontent. Nous causerons de cela. » Des lettres antérieures adressées à de Vèze révèlent que c'était lui qui présenta le peintre à Maison le 13 janvier de la même année ; que, quelques semaines plus tard, Delacroix était impatient de montrer à son patron éventuel quelques-unes des aquarelles les plus importantes inspirées par le Maroc (Album de Mornay), dont la vue doit avoir grandement influencé la décision prise par Maison de commander un tableau sur un sujet marocain ; et que Maison vint voir Delacroix de nouveau vers

le milieu de mai pour discuter de quelques dessins. Ce ne sera peut-être pas s'avancer trop loin sur le chemin des hypothèses que de supposer qu'il y avait parmi ces dessins quelques-unes des études faites par le peintre le jour de la noce juive à Tanger, et que ce fut au cours de cette rencontre, ou très peu de temps après, que le sujet du tableau fut décidé et le travail de celui-ci commencé ¹⁴.

Pendant toute cette période Delacroix était enchanté de son nouveau patron de marque. (« M. Maison qui est si aimablement disposé pour moi. ») Toutefois, lorsque la toile fut terminée deux années plus tard — les commandes du gouvernement pour des décorations murales laissaient au peintre peu de temps à consacrer à des peintures de chevalet — Maison, qui s'était désintéressé entre temps du tableau, s'éleva contre le prix de deux mille francs, et finalement refusa d'en prendre livraison. La peinture fut exposée au Salon de 1841 (N° 511) où il fut acquis pour la somme de quinze cents francs par le duc d'Orléans, le fils de Louis-Philippe amoureux des arts, qui suivait l'œuvre de Delacroix avec beaucoup d'intérêt. (Le duc d'Orléans avait acquis un certain nombre d'œuvres de Delacroix au cours de la décennie précédente, et il entretenait, ainsi que la duchesse, des relations cordiales avec le peintre ¹⁵.) Peu de temps après, le duc offrit le tableau au Musée du Luxembourg, qui avait été désigné par un décret royal de 1818 à servir de refuge pour les œuvres des artistes contemporains. En 1849, Delacroix inscrivit la *Noce juive* sur la liste des peintures qu'il soumettait au président de l'Académie des Beaux-Arts, en posant sa candidature pour en être accueilli comme membre ¹⁶. Le tableau fut transféré au Louvre en novembre 1874.

Le désir d'avoir une copie de la *Noce juive* pouvant être mise à la disposition d'un graveur, se manifesta dès 1841. L'exécution de la copie fut confiée à de Planet, sans doute par Delacroix lui-même, qui ne pouvait souhaiter un copiste plus consciencieux et plus prêt à s'effacer.

Louis de Planet, alors âgé d'environ vingt-cinq ans, avait été étroitement associé avec Delacroix depuis 1837, date à laquelle il était devenu un de ses assistants pour la décoration de la Bibliothèque de la Chambre des Députés. Il s'était donc bien familiarisé avec les idées du maître sur

la peinture, et était formé à fond selon sa méthode. De Planet était lui-même un bon peintre et lorsqu'il exposa quelques années plus tard au Salon, il reçut des éloges de Baudelaire ¹⁷.

La collaboration de Planet avec Delacroix dura jusqu'en 1844 ; leur amitié se maintint plus longtemps encore. Le Journal contient une appréciation très cordiale du jeune peintre, écrite le 6 février 1847 : « Planet est venu à quatre heures ; il apparut très frappé de mon ébauche ; il eut voulu la voir en grand. L'admiration sincère qu'il me montre me fait grand plaisir. Il est de ceux qui me réconcilient avec moi-même. Que le Ciel le lui rende ! Le pauvre garçon manque tout à fait de confiance et c'est dommage, car il montre des qualités supérieures. »

La brouille survenue plus tard entre les deux hommes, à cause d'un malentendu au sujet d'une question professionnelle, fit naître beaucoup d'amertume de part et d'autre. Delacroix, déjà malade et d'une extrême irritabilité, eut vite fait de renvoyer son ami loyal. Bien des années plus tard, en se rappelant de cette brouille, il parlait encore avec dureté des fautes de Planet et terminait avec une finalité implacable : « Il a perdu ainsi justement l'affection que j'avais pour lui et qui était réelle. » (Lettre à Mme Babut, une ancienne élève, datée du 12 janvier 1859.) Planet était trop réservé pour tenter une réconciliation. Bien que profondément blessé, il ne permit pas que cet incident diminuât la vénération qu'il avait pour Delacroix et pour son œuvre.

Dans son édition magistrale des *Souvenirs de Travaux de Peinture avec M. Eugène Delacroix* de Planet, André Joubin signalait que s'il avait pu y avoir des doutes concernant la volonté de Delacroix d'enseigner à d'autres tout ce qu'il savait sur la peinture, ces doutes seraient réfutés par les notes de Planet où l'enseignement du maître est soigneusement rapporté. Car Delacroix apparaît ici comme un professeur non seulement brillant, mais aussi très patient, consacrant beaucoup de temps et de pensée à l'éducation de l'assistant dans d'innombrables détails essentiels. A en juger d'après la quantité de directives concernant la *Noce juive*, Delacroix a dû regarder bien souvent pardessus l'épaule de Planet pendant que ce dernier travaillait à la copie de ce tableau. Plusieurs mois après l'achè-

vement de sa tâche, de Planet a inscrit tous ces conseils, nous léguant ainsi un document artistique d'une rare valeur¹⁸. (Longtemps après avoir terminé cet article et l'avoir confié à cette revue — ce que j'ai fait il y a plus de quatre ans — j'ai pris connaissance du chapitre consacré à de Planet par M. Paul Mesplé, que je tiens à remercier ici de toute son amabilité et des renseignements qu'il a bien voulu me communiquer, en particulier en ce qui concerne la date et le lieu de conservation du portrait de Planet par lui-même, fig. 6¹⁸.)

Le portrait de Planet par lui-même (fig. 6) nous le montre tel qu'il se révèle dans ses lettres et dans ses mémoires : extrêmement correct sensible et timide. Il est très probable que sa copie de la *Noce juive* ait eu les mêmes caractéristiques. Avec son honnêteté et sa modestie habituelles, Planet décrivait son dessin comme manquant de fermeté, « trop tremblé, pas assez attaqué du poignet » ; la ligne de contour était trop souvent interrompue, les muscles et les draperies insuffisamment indiqués. Maintes et maintes fois Delacroix essaya d'inculquer au jeune artiste la nécessité d'attaquer son travail d'une manière plus osée et vigoureuse : « Avant tout, il ne faut pas d'indécision en peinture. »

Pendant toute la durée de son travail sur la copie, Planet suivit pas à pas les procédés de Delacroix. L'esquisse — au crayon blanc d'abord, ensuite reprise à la mine de plomb — était couverte d'une grisaille. De Planet employait exactement le même genre de pinceaux que son maître ; par exemple, des pinceaux fins en poils de martre pour le modelé des têtes et des mains, car ils permettent de tracer un contour plus précis, chose à laquelle Delacroix attachait une grande importance :

« Dans les grisailles, le contour doit être plus fortement indiqué que dans une peinture. Comme la grisaille est un champ sur lequel la couleur doit se jouer, il est essentiel que le ton d'un objet ne se confonde pas avec celui de l'objet sur lequel il se détache. Dès lors, le contour vigoureux de la grisaille constitue une sorte de protection ou de limite entre les objets. La couleur du ton local de l'objet s'arrêtant avant ce large contour, on est moins exposé à le dépasser que s'il était vague. Souvent même ce contour de grisaille est à peine couvert par le ton ; cela donne de l'air à l'objet et l'isole. Naturel-

lement, cette règle n'est pas immuable ; c'est à la sagacité du peintre de voir quelles figures doivent comporter un contour aussi prononcé. De plus, la grisaille doit être vigoureusement empâtée pour retenir les glacis ; elle sert à donner du corps à la peinture. »

La palette de de Planet, identique à celle employée pour la *Noce juive* originale, était arrangée comme suit : blanc de plomb, massicot (destiné aux murs de la cour, car le jaune de Naples n'aurait pas rendu le ton exact), jaune de Naples, ocre jaune, ocre de Ruth, vermillon, rouge de Venise, rouge Van Dyck, terre verte, cobalt, terre d'ombre naturelle, laque jaune, terre de Sienné brûlée, terre de Cassel, noir de pêche, noir d'ivoire et bleu de Prusse.

Comme les costumes jouent un rôle important dans la *Noce juive*, Delacroix donna des conseils pratiques sur la manière de les peindre : « Commencer les draperies par des tons chauds et transparents ; quant aux costumes où il y a une grande variété de couleurs éclatantes, les ceintures, les gilets brochés d'or, les bleus d'hyacinthe, toutes choses dont le ton doit trancher vivement, il faut garder ce travail pour la fin, ne placer ces tons que lorsque tout le reste est terminé. Avant d'abandonner un groupe, on place ces accents par glacis légers et nets, on les reprend ensuite avec vigueur et empatement, en se servant d'une couleur toujours liquide. »

Précis et respectueux du détail, Delacroix s'assura que tout, dans la copie, serait exécuté comme il le voulait. Ainsi il expliqua longuement la manière de peindre les poutres soutenant les galeries : « Pour les poutres, il faut chercher le point de vue du tableau, afin d'ordonner toute l'architecture. Pour faire des poutres nombreuses et régulières, on doit les masser d'abord d'une manière unie, sans les marquer, en employant un ton choisi entre le ton le plus sombre et le plus clair. Après avoir passé ce ton en dégradé, quand cette préparation est sèche, on tracera les poutres à la règle, avec hardiesse et précision, puis on les massera avec une brosse. »

Planet travailla avec ardeur et exécuta la copie sans retard. Elle fut prête à temps pour servir au mezzotinto par A. A. Wacquez qui parut la même année dans « L'Artiste » (VIII, 2^e série, 1841). Neuf ans plus tard Delacroix employa une seconde

fois la copie de Planet lorsqu'il la mit à la disposition de A. Mouilleron pour une lithographie¹⁹.

Planet donne une nouvelle preuve de son talent de copiste lorsqu'en 1844 il fit voir au maître sa copie des *Massacres de Scio*. Celle-ci plut tant à Delacroix — « il était radieux de voir son tableau d'enfance sous un autre jour et fait par un autre », dit Planet — qu'il l'appela la meilleure copie qui ait jamais été faite de n'importe laquelle de ses œuvres, et il avait l'intention d'en faire une lithographie²⁰. Nous trouvons mentionné encore une fois l'intérêt que Planet portait à la reproduction des peintures du maître lorsque le 5 juin 1847 le Journal note : « Planet venu avec M. Martens pour daguerréotyper la *Cléopâtre*. »

Delacroix ne se sépara jamais de la copie de la *Noce juive* faite par Planet ; après sa mort, elle figura à la vente de ses biens. Selon un témoignage oculaire de Théophile Silvestre, il y avait dans l'assistance de cette vente les amis du peintre défunt, ses ennemis et l'aristocratie du « dernier empire ». Parmi ceux que Silvestre choisit pour les nommer — il ignorait Chocquet qui acquit à cette vente une grande partie de sa collection de Delacroix — il y avait deux hommes étroitement liés à l'histoire de la *Noce juive* : Maison et de Planet. En même temps que plusieurs œuvres secondaires par le maître lui-même, la copie de Planet fut achetée par un cousin de Delacroix, Auguste Bornot, et emportée à la propriété de ce dernier, à Valmont. De Planet n'aurait pu souhaiter une ambiance plus appropriée pour sa toile que ce vieux manoir où Delacroix, qui l'aimait beaucoup, se rendait fréquemment. L'Abbaye de Valmont, avec ses nombreux souvenirs de Delacroix conservés avec dévouement et compétence, est devenue un but de pèlerinage pour les admirateurs du maître. (Le lieu de conservation actuel de cette peinture n'a pas pu être précisé en dépit de tout l'intérêt et de tout l'appui qu'au cours de nos recherches nous avons trouvé auprès des descendants d'Auguste Bornot, les propriétaires actuels de l'Abbaye de Valmont, ainsi que de M. Paul Mesplé, conservateur du Musée des Augustins, à Toulouse²¹.)

La copie par Louis de Planet de la *Noce juive dans le Maroc* était l'œuvre d'une amitié, un modeste effort à reproduire le chef-d'œuvre admiré aussi fidèlement que possible,

en suivant avec émotion les pas de Delacroix. Lorsque ce tableau fut copié pour la seconde fois il eut la chance de tomber de nouveau sur un artiste de valeur.

A l'époque où Renoir a exécuté sa copie de la *Noce juive* — à la fin de 1875 ou au début de 1876 — il avait déjà à son actif un bon nombre d'œuvres importantes. En 1872, il avait été poussé par son culte de Delacroix à peindre les *Parisiennes habillées en Algériennes*, une interprétation malencontreuse des *Femmes d'Alger* que, quarante ans plus tard, Renoir considérait encore comme un des plus beaux tableaux du monde²². « Prenez garde de ne pas devenir un autre Delacroix », l'avait mis en garde avec sarcasme Emile Signol, le professeur de Renoir à l'Ecole des Beaux-Arts. (« L'insipide Signol », comme Delacroix l'appela un jour, opposant, sans y réussir, son admission à l'Institut²³.) Il était superflu d'avoir des inquiétudes à ce sujet. Par son tempérament et par son idéal, Renoir était trop différent de celui qui avait « un soleil dans la tête et des tempêtes dans le cœur ». Mais il existait quand même des affinités artistiques entre eux, une certaine similitude dans l'attitude générale, dans le travail de la main autant que des yeux, qui est évidente dans la *Noce juive*.

Ces affinités furent reconnues de bonne heure par les amis comme par les ennemis. En examinant les toiles envoyées par Renoir au Salon de 1883, les messieurs du jury proclamèrent dans une phrase involontairement spirituelle « que sa peinture était un Delacroix blond ». J. L. Brown, à qui nous devons de connaître cet incident, en donna le commentaire suivant : « Quelle médaille peut valoir cette appréciation par des adversaires²⁴ ! » L'approbation spontanée par Brown de cette comparaison mérite d'être notée, car cet homme était bien qualifié pour juger de sa validité. Bien qu'il n'ait pas été lui-même un artiste peintre de grande envergure, il était un membre agissant du groupe impressionniste et exposait avec eux. Au surplus, il avait grandi dans un milieu favorable à une bonne compréhension de Delacroix. Son père John Lewis Brown, un Anglais établi à Bordeaux qui avait réuni une belle collection d'aquarelles, a été l'un des premiers admirateurs de Delacroix. Peu de temps après le retour du peintre du Maroc, Brown père lui a servi de

modèle pour un portrait²⁵ et a continué à porter un vif intérêt à son œuvre pendant de longues années. (A la vente De Mornay, le 19 janvier 1850, J. L. Brown acheta une aquarelle par Delacroix²⁶.)

Contrairement à de Planet, qui a donné à sa copie de la *Noce juive* à peu près le quart des dimensions de la toile de Delacroix, Renoir s'en tint au format original (43 × 57 pouces ; 1,08 × 1,44 m environ). Il est fort peu probable qu'il ait eu connaissance des directives fournies par Delacroix pour ce tableau. Bien que quelques extraits des mémoires de Planet aient été publiés en 1864 par Théophile Silvestre, ils étaient trop courts et fragmentaires pour rendre l'enseignement de Delacroix dans toute son ampleur²⁷. Dans l'accomplissement de sa tâche, Renoir ne fut guidé que par son goût inné et par son sens aigu des problèmes à résoudre. Il se comportait vis-à-vis de l'original dans l'esprit habituel qu'un apprenti apporte à l'étude serrée des maîtres anciens, mais il avait en même temps suffisamment de confiance dans sa propre compétence artistique pour demeurer fidèle à lui-même, et pour dégager particulièrement ceux des aspects de la peinture de Delacroix qui avaient le plus d'importance pour sa génération, à lui. (L'influence de Delacroix sur l'Impressionnisme a été étudiée dans des publications innombrables, dont celle de P. Signac, *d'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, 4^e éd., 1939, demeure la plus importante²⁸.) La copie de Renoir est donc devenue un témoignage vivant des rapports entre le mouvement impressionniste et l'art de Delacroix. (Quelques autres copies d'œuvres de Delacroix semblent dignes d'être mentionnées. Cézanne fit une copie de la *Médée*, à l'aquarelle, anciennement dans la collection Durieux-Cassirer, à Berlin. Je dois ce renseignement à Mme R. Wischnitzer. Cézanne fit, de plus, une copie du *Dante et Virgile*, tableau qui fut copié aussi par Manet, avec l'autorisation de Delacroix, vers 1854, et qui se trouve maintenant au Metropolitan Museum of Art de New-York. Une autre œuvre de jeunesse de Delacroix, la *Mulâtresse*, fut copiée par Gauguin. Enfin, Van Gogh, pendant son séjour à Arles en 1889, fit une copie de la *Pietà*²⁹.)

Delacroix fit la remarque un jour, devant une copie mal faite, que celle-ci faisait ressentir tout l'ennui que le peintre avait éprouvé en y travaillant.

Un coup d'œil sur la copie de Renoir suffit à convaincre le spectateur que, d'un bout à l'autre, ce travail fut un enchantement pour l'artiste. De plus, la sensibilité et la technique des Impressionnistes l'ont grandement aidé à rendre davantage justice à Delacroix. Le tableau étincelle et luit, rayonnant d'une vitalité et d'une chaleur qui font en général défaut dans les copies. Le modelé des personnages est aussi habile que beau (fig. 7), et le groupe des femmes à gauche fait penser aux paroles de Delacroix : « Elles étaient étagées comme des pots de fleurs. » Comme les modèles préférés de Renoir, qui vaquent à des besognes faciles ou, simplement, sont assises au soleil, les femmes de ce tableau font l'impression d'être placides et langoureuses, leurs mains jointes ou immobiles, dans une attitude de repos (fig. 8). Renoir a dû se réjouir aussi vivement de la présence d'un enfant dans le tableau : le garçon pieds nus, les jambes et les bras découverts, qui avance avec timidité, tenant une pomme derrière son dos, aurait bien pu sortir de l'une de ses propres toiles (fig. 9). Delacroix n'avait guère de contact avec les enfants, et on n'en trouve pas beaucoup à travers son œuvre immense. Mais les gamins du Maroc semblent avoir frappé sa vue et son imagination : il en parle dans ses notes de voyage et il les a introduits, avec une tendresse surprenante dans plusieurs de ses compositions.

Formant contraste avec la plupart des tableaux de Delacroix dont la violence et le mouvement représentent les traits dominants, la *Noce juive*, se distingue par une grande sérénité, et le rythme en est aussi lent et langoureux que dans un tableau de Renoir. La seule note de mouvement rapide est introduite par le gros personnage aux jambes nues qui avance à grands pas, le bras gauche levé dans un geste un peu baroque. Il y a aussi de l'animation à l'autre extrémité, près de l'escalier, où les nombreux bras tendus se prêtent à une composition dynamique et très intéressante (fig. 10).

Les contemporains de Delacroix ont été très admiratifs du traitement de la lumière dans la *Noce juive*. En 1855, donnant le compte rendu de l'Exposition Universelle où Delacroix avait fait figurer ce tableau à l'exposition d'un ensemble de ses œuvres, Théophile Gautier souligna l'habileté consommée avec laquelle

la lumière était traitée, et l'effet que celle-ci avait sur les couleurs : « La couleur de ce tableau est sobre, endormie, tranquille malgré sa richesse, et fait sentir qu'au dehors pleut, sur les terrasses blanches comme de la craie, un soleil aveuglant, implacable et torride³⁰. » Il est curieux de constater que, malgré toute sa virtuosité, Renoir ne réussit pas tout à fait à rendre cette lumière. Il y a une certaine qualité artificielle dans l'éclairage de son tableau, prêtant un air presque théâtral à la scène, et conférant aux couleurs un soupçon de clinquant qui est complètement étranger à toute couleur provenant de la palette de Delacroix.

Théophile Gautier a également été le premier critique à attirer l'attention sur un autre aspect important de ce tableau : la science incomparable de Delacroix à saisir l'élément caractéristique de tout mouvement. Ses personnages paraissent si véritablement orientaux parce que leurs attitudes et leurs gestes sont éminemment naturels, saisis dans toute la saveur orientale de la façon même dont ce peuple s'habillait, parlait et vivait.

Renoir avait copié la *Noce juive* avant d'avoir vu l'Afrique du Nord de ses propres yeux. Lorsqu'il s'y rendit plusieurs années plus tard, il ne visita pas le Maroc mais se contenta du voyage traditionnel en Algérie. Delacroix, pendant qu'il était au Maroc, souhaitait avoir « vingt bras et quarante-huit heures par jour » pour noter toutes ses impressions visuelles, et il remplit sept albums avec des dessins et des aquarelles. Plus tard, en travaillant dans son atelier, il plaçait ces études près de son chevalet, sans forcément vouloir les introduire dans ses compositions, mais surtout afin de revivre les émo-

tions qui les avaient inspirées et pour « l'empêcher de s'égarer »³¹. Quant à Renoir, bien que son temps en Algérie ait été limité, il plantait tranquillement son chevalet et, à la vraie manière impressionniste, peignait directement à l'huile, évitant toute esquisse préliminaire. « Je travaille un peu. Je tâcherai de rapporter des figures, mais c'est de plus en plus difficile : trop de peintres en Alger », écrivait-il d'Alger avec un manque d'enthousiasme bien marqué³².

Les toiles, d'un nombre relativement restreint, peintes par Renoir en Afrique du Nord sont plutôt décevantes, malgré l'éclat et le charme qui sont propres à toute œuvre de la main de ce maître. Un de ses plus vieux amis, Georges Rivière a fait un diagnostic profond lorsqu'il fit remarquer que l'ambiance exotique, au lieu de stimuler Renoir, le paralysait³³. Renoir semble avoir été dépourvu du don de pénétrer un monde entièrement étranger au sien propre. Une fois rentré de son dernier voyage en Algérie, en 1882, il ne fit plus aucun effort pour s'assurer une place digne dans la longue lignée d'artistes tenant à ajouter leur hommage à la tradition orientaliste française.

C'est Jean Dollfus qui fit à Renoir la commande d'une copie de la *Noce juive*. (Lorsqu'il proposa à Renoir de copier une toile de Delacroix, le peintre songea d'abord aux *Femmes d'Alger*³⁴.) Jean Dollfus, un industriel de Mulhouse, était venu à Paris après la conquête de son pays natal par les Prussiens en 1870, et il s'occupait activement de l'agrandissement de sa collection. Il possédait un certain nombre de tableaux par Delacroix, et prouva qu'il ne restait pas insensible au mouvement avancé en achetant un Pissarro, un Sisley et plusieurs toiles de Renoir peintes

dans les années 70. Bien que n'étant pas doué du goût et de la vision d'un Chocquet — des représentants médiocres du milieu du XIX^e siècle avaient été généreusement accueillis dans sa collection — Dollfus sentit que Renoir était le peintre voulu pour mener à bien la tâche de copier Delacroix. La copie exécutée par Renoir est restée chez Dollfus jusqu'à sa mort, en 1911. L'année suivante, à la vente de cette collection³⁵, la *Noce juive* fut achetée par Durand-Ruel qui pouvait s'enorgueillir d'avoir patronné Renoir depuis un demi-siècle déjà. Le vieux Durand-Ruel aimait à se rappeler que ce fut l'œuvre de Delacroix à l'Exposition Universelle qui lui avait révélé la beauté de la peinture non académique, et avait fait naître en lui le désir de contribuer dans la mesure de ses moyens à l'appréciation des vrais peintres³⁶.

La *Noce juive* dans le Maroc passa la même année de chez Durand-Ruel dans la collection que James J. Hill était en train de former à St. Paul, Minnesota, et qui devait bientôt se distinguer par un ensemble de quelques-unes des plus belles peintures de Delacroix à sujets marocains, se trouvant hors de France. Après la mort de James J. Hill le tableau changea de mains à nouveau³⁷ et n'entra enfin dans une collection permanente que lorsqu'il fut acheté par le Worcester Art Museum, en janvier 1943. Grâce à l'acquisition de ce tableau, ce Musée a ajouté à ses collections une peinture qui unit des éléments importants de deux mouvements et de deux personnalités aussi remarquables que, d'une part, le Romantisme et l'Impressionnisme, et d'autre part, Delacroix et Renoir.

CLARA BRAHM.

35. Ce catalogue attribue la copie à l'année 1876, tandis que plusieurs biographes de Renoir lui donnent une date antérieure, ne tenant pas compte du fait que le tableau original ne fut transféré au Louvre, où on sait que la copie a été faite, qu'en novembre 1874. La toile est signée dans le coin en bas et à gauche : *Renoir, d'après E. Delacroix*.

NOTES

SUR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

WALDEMAR DEONNA

Prof. d'archéologie à l'Univ. de Genève (depuis 1920), directeur honor. des Musées d'Art et d'Histoire de Genève dont il a assumé la direction de 1921 à 1951, fondateur et directeur de "Geneva", bulletin de ces musées, est l'auteur ici de *la Femme et la Grenouille*. page 229

Prof. of Archeology at the University of Geneva, Honor. Director of the Geneva Art and History Museums which he served as Director from 1921 to 1951, founder and editor of "Geneva" the Museums' bulletin, is the author here of *The Woman and the Frog* (transl.). page 290

ADOLF KATZENELLENBOGEN

Assoc. Prof. of Arts, Vassar College, Poughkeepsie, N. Y., specialized in the study of the meaning of Medieval art in its relation to contemporaneous history and philosophy. Our readers undoubtedly remember his article *The Separation of the Apostles* (Feb. 1949). In this issue he studies *The Prophets on the West Façade of the Cathedral at Amiens*. page 241

Prof. adjoint en hist. de l'art au Vassar College, U.S.A., s'est spécialisé dans l'étude de la signification de l'art médiéval dans ses rapports avec l'histoire et la philosophie de la même époque. Dans ce fascicule, il étudie *les Prophètes de la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens* (trad.). page 293

SUZANNE SULZBERGER

Prof. à l'Univ. Libre de Bruxelles et à l'Acad. Roy. des Beaux-Arts de Belgique, nous présente, dans son article sur *Pinturicchio et les Van Eyck*. page 261
une intéressante contribution à l'étude des échanges artistiques italo-flamands.

Prof. at the Université Libre of Brussels and the Belgian Royal Academy of Fine Arts, offers us in her article on *Pinturicchio and the Van Eycks* (transl.). page 301
a valuable contribution to the study of Italo-Flemish artistic interrelations.

CLARA BRAHM

Associated with the Worcester Art Museum, Worcester, Mass., as research worker (1939-1940) and staff member (1940-1946), and at present connected with Clark University, Worcester, has devoted herself especially to the study of the material pertaining to Delacroix's Moroccan journey. This brought about her article on *Two Copies of Delacroix's "Noce juive dans le Maroc"*. page 269

Attachée au Musée de Worcester, U.S.A., depuis 1939 jusqu'en 1946, et actuellement à l'Université Clark de la même ville, s'est consacrée tout spécialement à l'étude de la documentation ayant trait au voyage de Delacroix au Maroc. C'est à cela que nous devons son article sur *Deux Copies de la "Noce juive dans le Maroc" de Delacroix* (trad.). page 303

BIBLIOGRAPHIE

(EDOUARD MICHEL, Musée du Louvre, Paris, JOSE LOPEZ-REY, Institute of Fine Arts, New York University, IDA E. BROPHY). page 287

Les articles de MM. Waldemar Deonna et Adolf Katzenellenbogen font partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

The articles by Mr. Waldemar Deonna and Mr. Adolf Katzenellenbogen are part of the series to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Van Eyck. — *Le Duc Guillaume de Bavière au bord de la mer*, miniature. — Livre d'Heures détruit de la Bibliothèque de Turin, Italie.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Reproduced on the cover : Van Eyck. — *Duke William of Bavaria at the Sea-Shore*, miniature. — Book of Hours (destroyed), Library of Turin, Italy.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :
5.600 francs par an;
Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :
\$16.00 or £5/14 yearly;
Single copy : \$2.00 or 14/3

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602